組版造形
タイポグラフィ
名作精選

白井敬尚

Typographic Composition

Selected
Masterpieces of
Typography

Yoshihisa Shirai

組版造形
タイポグラフィ
名作精選

組版造形
タイポグラフィ
名作精選

白井敬尚

Typographic Composition

Selected Masterpieces of Typography

Yoshihisa Shirai

g

21世紀に入って「デザイン」という営みの射程は大きく広がった。デザインはもはやモノにとどまらない、経済的、社会的なコトの領域であることが明らかになっている。その展開を支えているのが、PCやスマートフォンといったデジタルツールとネットワークだ。

画像や動画を自在に用いたコミュケーションが当たり前になる一方で、それ以上に大きな比重を占めるようになったのが文字によるコミュニケーションである。チャットやメールはもちろん、業務書類、ウェブサイトや各種のインターフェース、さらに動画のテロップまで、現代人はかつてない頻度で文字の生産と消費を繰り返している。

この文字によるコミュニケーションの基幹技術がタイポグラフィである。タイポグラフィというと印刷物の印象が強いかもしれない。しかし、規格化された文字を複製して並べ出力する、という点については印刷もスクリーンも同じである。違うのはメディアだけだ。かつては一部の専門家の領域だったタイポグラフィに多くの人が関心を寄せるようになったのも、このような時代状況が背景にあるだろう。タイポグラフィや書体についての文献が数多く出版され、オンラインでは愛好家達のコミュニティが盛り上がっている。

タイポグラフィが情報の効率化を進めた一方で、しかし、その造形や感性的な文脈についての議論は後退してきたように感じられる。確かに、現代のタイポグラフィは地球全体を包み込む情報フローのかりそめの形、残像のようなものかもしれない。それゆえ、ある程度読みやすく、適切なスタイルが選択されればよいという判断も説得力がある。

だが、タイポグラフィが不断の情報フローの中にあるとしても、情報が活字や組版という具体的なかたちをとることではじめて人間にとって理解できるものとなる事実は揺るがない。山本貴光が『文体の科学』(新潮社、2014年)で喝破したように、古典的な書物の見開きもオンスクリーンのデザインも人間と情報のインターフェースという意味において同列であり、タイポグラフィはその最も重要なレイヤーなのである。

著者の白井敬尚はデザイナーとしてのキャリアを開始した1980年代からタイポグラフィに関心を寄せ、90年代以降のデジタル環境の発展の中、タイポグラフィの研究と実践を接続させてきたデザイナーである。その姿勢は、趣味的な愛好ともサンプリング的なものとも異なっている。白井は活字の並びを一つの形態へと構築するその根拠や理念を、自身の感覚と知を総動員して探り続ける。日本に活字が定着してまだ150年程度だが、その尖端を掘り進める白井の実践は言葉の真の意味でメディアアート的といってもよい。

本書では古今東西のタイポグラフィが選出、解題されている。しかし、そのセレクションは教科書的なものではなく、白井のタイポグラフィへの視点を反映させたものである。これらの作品群が示すのは、タイポグラフィが常に未来にむかって開かれているということである。

近年のデザイン技術は、情報を動かす仕組みに注力してきた。だが、その技術がもたらす社会の行き詰まりも見えた今、情報を固定化するための技術がより重要になってくるはずだ。本書はそのような省察のための鑑(かがみ)として、重要な意味を持つだろう。

（室賀清徳）

装幀やブックデザインについて紹介する出版物は数多くあるが、いわゆる本文組版だけを取りあげたものは数少ない。

欧文組版を紹介する書籍の筆頭にはスタンリー・モリスン（pp. 034–037）の『Four Centuries of Fine Printing』（Ernest Benn, 1924）が挙げられる。縦480×横350mmの大判書籍で、古典から近代までの名作活字による組版が原寸でずらりと並ぶ。また同じくスタンリー・モリスンとケネス・デイとの共編による『The Typographic Book 1450－1935』（The University of Chicago Press, 1963）もある。この書物は『Four Centuries...』の簡易普及版といったところだ。現代に近いところではアラン・バートラムの『Five hundred years of book design』（Yale University Press, 2001）がある。1見開き1作品で解説した良書で、本文組版を真正面から捉えた貴重な文献だ。

日本の書物では、筆者が知る限り1975年に発行された『世界のグラフィックデザイン6　エディトリアルデザイン』（勝井三雄・大淵武美編、講談社）以外にない。編者であるグラフィックデザイナーの勝井三雄（1931－2019年）による「はじめに」では、日本では「ブックデザイン」という用語は浸透せず、「装幀」という言葉で包括されている旨が記されている。続いて勝井はテキストとビジュアルを含む紙面デザインを、新しい時代のデザイン「エディトリアルデザイン」として紹介している。

雑誌ではデザイン誌『アイデア』（誠文堂新光社）のいくつかの特集が、本文組版を紹介している。その手始めは『アイデア』No. 310（2005年5月号）「特集：日本のタイポグラフィ1995－2005」で、装幀を含みつつもエディトリアルとタイポグラフィを軸とした紹介がなされている。その後、同誌では国内外のデザイナーの特集が次々と組まれたが、その総決算として位置付けられる特集が、郡淳一郎責任編輯による「日本オルタナ出版史」（2012年）、「日本オルタナ文学誌」（2014年）、「日本オルタナ精神譜」（2015年）の三部作である。この三部作は本文を含めたブックデザインを、文学、言語学、出版史、ジャーナリズム史の交点に位置付け、かつてない視点で切り込んでいった初めてのものであった。

本書は以上のような先人の試みを踏まえつつ、「組版造形」という新しい視点から、古今東西のタイポグラフィについて考えてみるものだ。

文字組版は、書体、サイズ、字間、行間、行長、組幅、組体裁などの要素によって形作られている。「組版造形」とは、その「組版」を紙面に配置・構成した空間を含む「造形」のことを指す言葉だ。

活字版印刷においては、組版をコンポジション（植字）といい、組み付けをインポジション（出来上がった活字組版または鉛版を、印刷機の刷台に配置すること）という。前者はもちろん、後者の工程によって生まれる印刷部分とされていない部分の配置・構成、空間もまた組版造形を構成する。

これらの行為やその造形は、グラフィックデザインの文脈においてはレイアウト（支持体への割付け、構成・配置・配列）と称されている。けれども、本書で議論する組版造形は、写真やイラストレーションといったビジュアルを含むレイアウトではなく、あくまでも紙面空間に形成される組版主体による造形を指すものである。

タイポグラフィの定義は、河野三男『タイポグラフィの領域』（朗文堂、1998

年）によってすでに明確に定められている。要約するとタイポグラフィとは「送り手の伝達内容や意図を、想定する受け手に伝達することを目的として、複製媒体に応じて文字書体に変換し、再現・描写する技芸」である。つまりタイポグラフィにおいては、文字組版が言語伝達という第一義の目的を果たしつつ、そのテクスチャーと、フォルムおよび造形が、読み手のイマジネーションを喚起し、さらにはそれ自身の美しさもたたえるのである。

タイポグラフィにおける造形は、見やすさや読みやすさを支援した結果であり、組版造形そのものに言語伝達の本質があるわけではない。けれども書体の形にはじまる組版の造形には、時代の感性と技術、歴史の記憶、身体感覚といった圧倒的な量の非言語情報が内在している。その集積が言語伝達の本質を支援しているのだ。

組版造形は「タイポグラフィにおける視覚造形」を原理としている。本書はそのタイポグラフィの形がどのような原理で生成され、どのように受け止められるのかを、視覚制御や構造という観点から探るべく書かれた。

組版造形をデザインという大きなフレームで切り取ってみれば、立案・構想・企画、リサーチ、分類・分析、編集、設計・構造、構成・配置、意匠・装飾、施工・加工、資材選定……など、いくらでも分析の切り口はある。また細部に分け入って、可読性、判別性というテーマだけ取り出してみても、その項目は多岐にわたる。書体の種類、ウェイト、サイズ、字間・行間、組幅、行長、組体裁、組版の対ページ面積比、版面の位置（比率＝天・地・ノド・小口）と空間（マージン、余白）の設定、組版と図との関係。さらに日本語の文章（構文）としての読みやすさ、漢字とかなの混合率、改行の程度。どのような場所で時間で、照度で、距離で、姿勢でといった読む際の環境条件。読者の身体と心理の状態……などなど。タイポグラフィにおける調査・分析事項は限りなく存在する。

しかし本書では、あくまでも「組版による造形」を起点とし、話を進めたいと考える。組体裁、空間構成、線構成・面構成とその配置。サイズ、距離、面積、寸法、比率、角度、フォーマット、グリッドによる構造設計。これらをできるだけ具体的、かつ客観的な見方で分析し、タイポグラフィの造形原理を紐解いてみたいと考えたのである。

そのため図版はできるだけ原寸、そして可能な限り原本初版から採録するようにした。判型は罫線で囲わず、紙地色に近い特色版で表現。文字濃度もできる限り原本の濃度に揃えるよう調整した。また、その作品のブックフォーマットやグリッド構造を朱色のガイドラインで示し、理解の手助けになるようにした。

当然のことながら、組版造形はこうした視覚要素のみによって形成されているわけではない。「造本」「印刷」という観点をここに加えれば、その判断基準は拡張するばかりである。造本形式と印刷方式。判型、ページ数と束幅、重量、ボリューム感、用紙や資材、その重さ、厚み、色味、テクスチャー、インキの色、濃度、印圧。ジャケットから表紙、見返し、扉、本文と続くシーケンスがもたらす五感の経験。

さらにいえば、これらの感覚は、本文の内容や文脈、読み手の解釈、時代背景など、さまざまな条件に応じて異なり、変化もする。そう、つまるとこ

ろ組版造形とは、メディアと読者の関係という不確かなものによって支えられている。この点を看過して、本を、組版を語ることなど笑止千万なのかもしれない。

世界に一体どれくらいの書籍が存在するのかは皆目見当もつかないが、本書で取り上げるのは筆者のささやかなキャリアの中で、直接自分の肉体を通過した書籍の中から選んだ組版造形ばかりである。つまり筆者が影響を受けたもの、感動したもの、驚嘆したもの、憧れたもの、嫉妬したものの中から、組版造形という観点で言語化を試みたいもの、必要だと思うものが選ばれているわけだ。それでも、読者にとって有用な知見もあるかもしれないという望みのもと、時代の点景でなく線として繋げてしかるべきものを選出するように努めた。

これらの事例の構成は、西洋と日本の近現代の組版造形の文脈を考慮して決定している。したがって組版の歴史を体系立てて概観するような書誌学的な歴史書でも、膨大な数の出版物を精査し分析するような研究書でもない。欧文と和文を並べて収録したのは、日本の過去から現在までの記述空間をめぐる状況は、常に混淆状態にあると考えたからだ。わが国が漢字を導入したことに象徴されるように、この国の文化風土は、外来によってもたらされた文化文明を躊躇することなく取り入れることにあった。

活字版印刷においても同様だ。16世紀末から17世紀初頭のキリシタン版ではフランス・ルネサンスの花形装飾活字が使われ、東京築地活版製造所や秀英舎の活字見本帳では幕末から明治にかけて輸入されたオランダ、イギリス、アメリカ系の花形装飾活字と欧文活字が存分に使われている。そもそも漢字書体にしても、フランス、ドイツ、イギリス、アメリカ、中国（上海）を経由して輸入されたものだ。つまり資材・機材、書体、規格、サイズ、システムそのいずれもが輸入品なのである。さらに言えば近代の日本語の表記体系で使われている字種や記号の多くも輸入品である。

こうした状況は、今回紹介する近現代の組版造形においても顕著である。言い切ってしまえば、西欧諸国の影響を受けていない和文組版の造形などないのだ。書物は掌に収まる世界そのものであり、その帰結点なのである。

組版の形にとって何が重要なのか。その形がどのような構造で成立しているのか。その構造をもとに、どのような配置で紙面が形成されているのか。その表面に見えているもの、見えていないものは何か。

テキストは論理的な記述を心がけたが、その実非常に感覚的だとは思う。理で説明できればそれに越したことはないが、できないからこそ良いのではないか、と思う場合があまりにも多い。それでも本書は、筆者が制作者として、造形者として、できる限り即物的に言語化することを目指して書かれた。

（白井敬尚）

目次

序　室賀清徳　005

組版造形について　白井敬尚　006

組版造形名作精選［欧文］　013

近現代の組版造形［欧文］　014

ALDUS MANUTIUS（アルダス・マヌティウス）　018
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI　019

GIOVANNI MARDERSTEIG（ジョヴァンニ・マーダーシュタイク）　022
MARTINO MARDERSTEIG（マルチーノ・マーダーシュタイク）　022
Das Roemische Carneval 1788　023
TRATTATELLO IN LAUDE DI DANTE　024
Amores　026
INTO PRINT　027

FREDERIC WARDE（フレデリック・ウォード）　028
The Calligraphic Models of LUDOVICO DEGLI ARRIGHI surnamed VICENTINO　029

BRUCE ROGERS（ブルース・ロジャース）　030
The Pierrot of the Minute　031
CHAMP FLEURY　032

STANLEY MORISON（スタンリー・モリスン）　034
ON TYPE FACES　036
THE FLEURON: A Journal of Typography No.7　037

JAN VAN KRIMPEN（ヤン・ファン・クリンペン）　035
THE FLEURON: A Journal of Typography No.7　038

ERIC GILL（エリック・ギル）　035
An Essay on Typography　040

L. MOHOLY-NAGY（モホイ＝ナジ・ラースロー）　042
STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR 1919–1923　043
Malerei Fotografie Film　044

EL LISSITZKY（エル・リシツキー）　042
DIE KUNSTISMEN　046

JAN TSCHICHOLD（ヤン・チヒョルト）　047
DIE NEUE TYPOGRAPHIE　048
foto-auge　050
Typographische Gestaltung　052
HAFIS　053
Das Schreibbuch des Vespasiano Amphiareo　054
SCHATZKAMMER DER SCHREIBKUNST　056

JOSEF MÜLLER-BROCKMANN（ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン）　057
Neue Grafik　058
Grid systems in graphic design　060

BRADBURY THOMPSON（ブラッドベリー・トンプソン）　062
An Anthology of American Classics　063

PAUL RAND（ポール・ランド）　062
Thoughts on Design　064

ERIK NITSCHE（エリック・ニッチェ）　062
In Wort und Bild, GESCHICHTE DER ÜBERMITTLUNGSWEGE　066

EMIL RUDER（エミール・ルーダー）　067
Ein Tag mit Ronchamp　068
Typographie: Ein Gestaltungslehrbuch　069

KARL GERSTNER（カール・ゲルストナー）　067
Schiff nach Europa　070

WOLFGANG WEINGART（ウォルフガング・ワインガルト）　072
Typografische Monatsblätter Nr. 12, 1976　073

HANS-RUDOLF LUTZ（ハンス・ルドルフ・ルッツ）　072
Ausbildung in typografischer Gestaltung　074

8VO（エイト・ブイオー）　078
Octavo: International Journal of Typography, Issue 1 (86.1)　076

WIM CROUWEL（ウィム・クロウエル）　079
klankteksten ?konkrete poëzie visuele teksten　080

OTL AICHER（オトル・アイヒャー）　079
typographie　082

BAUMANN & BAUMANN（バウマン・アンド・バウマン）　084
SIEMENS Brand Elements　085

BRUNO MONGUZZI（ブルーノ・モングッツィ）　084
Bruno Monguzzi: Cinquant'anni di carta 1961–2011　088

EMIGRE（エミグレ）　090
Mrs Eaves Type Specimen　091
Emigre #30, Fallout Issue　091
Emigre #38, The Authentic Issue　092

WALTER WILKES（ウォルター・ウィルクス）　094
Das Schriftgießen: von Stempelschnitt, Matrizenfertigung und Letternguß　094

HANS KENTIE（ハンス・ケンティ）　095
Typografie: uitgangspunten richtlijnen techniek　096

ROBIN KINROSS（ロビン・キンロス）　098
Modern typography: an essay in critical history　099

BRAM DE DOES（ブラム・デ・ドゥース）　098
The Steadfast Tin Soldier of Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem: Enschedé English-bodied Roman No. 6　100
Bram de Does: letterontwerper & typograaf　102

JOST HOCHULI（ヨースト・ホフリ）　106
Designing books: practice and theory　104

JOHN WARWICKER（ジョン・ワーウィッカー）　106
『アイデア』No. 337　107
かたちをあたえること　ひとつのものが　つぎのものをうみ
それがさらに……　プロセスについての思弁的論考——
流転する世界（浮世絵）のレンズを通して

組版造形名作精選［和文］ 111

近現代の組版造形名作精選［和文］ 112

柳宗悦（やなぎ・むねよし） 115
寿岳文章（じゅがく・ぶんしょう） 115
　『ブレイクとホヰットマン』第1巻第9号 116
　『工藝』44 118

谷崎潤一郎（たにざき・じゅんいちろう） 120
　『盲目物語』 120

鏑木清方（かぶらき・きよかた） 124
岩本和三郎（いわもと・わさぶろう） 124
　『築地川』 122

堀辰雄（ほり・たつお） 125
　『美しい村』 126
　『晩夏』 128

立原道造（たちはら・みちぞう） 130
　『萱草に寄す』 131

澤田美喜（さわだ・みき） 132
廣瀬千香（ひろせ・ちか） 132
　『子供の國から』 132

恩地孝四郎（おんち・こうしろう） 133
　『サボテン島』 134
　『本の美術』 136

北園克衛（きたぞの・かつえ） 140
　『VOU』134号 138

清原悦志（きよはら・えつし） 140
　『ダダ・シュルレアリスム 変革の伝統と現代』 141
　『思潮』No.5 142
　『吸血妖魅考』 144
　『BLUE』 146

吉増剛造（よします・ごうぞう） 152
　『裸のメモ』 148

瀧口修造（たきぐち・しゅうぞう） 152
　『マルセル・デュシャン語録』 150

細谷巖（ほそや・がん） 153
　『び』 154

江島任（えじま・たもつ） 153
　『ミセス全集 第3巻 美しい品＝用具篇』 156

田中一光（たなか・いっこう） 153
　『THE I-RO-HA OF JAPAN』 157

横尾忠則（よこお・ただのり） 158
　『暗中模索中』 158
　『機械仕掛の神』 160

杉浦康平（すぎうら・こうへい） 162
　『パイデイア』第5号 164
　『パイデイア』第11号（終刊号） 166
　『エピステーメー』臨時増刊号 リゾーム 167
　『エピステーメー』6+7月・終刊号 168
　『全宇宙誌』 170
　第2次『エピステーメー』1号 174
　『あたしのあ あなたのア』 176

呂敬人（リュ・ジンレン） 180
　『懐袖雅物 蘇州摺扇』（巻一 通釈） 178

戸田ツトム（とだ・つとむ） 180
　『優雅な生活が最高の復讐である』 182
　『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』 183
　『季刊GS たのしい知識』Vol.4「戦争機械」 184
　『島田荘司全集 I』 186

羽良多平吉（はらた・へいきち） 187
　『じゃぽねずりい』 188
　『マーキュリー・シティ』 191
　『月球儀少年 極美についての一考察』 192
　『花火の家の入口で』 194

新島実（にいじま・みのる） 196
　『日本タイポグラフィ年鑑1984』 197

味岡伸太郎（あじおか・しんたろう） 196
　『味岡伸太郎かなシリーズ 小町 良寛』 200

Helmut Schmid（ヘルムート・シュミット） 202
　『タイポグラフィックス・ティー』第27号 204
　Typografische Monatsblätter Nr. 8/9, 1973 206
　『タイポグラフィ・トゥデイ』 208
　『日本タイポグラフィ年鑑1985』 212

板東孝明（ばんどう・たかあき） 214
　『タイポグラフィックス・ティー』第98号 215

西野洋（にしの・ひろし） 214
　『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』 216

白井敬尚（しらい・よしひさ） 214
　『書物と活字』 218

仲條正義（なかじょう・まさよし） 220
　『文体練習』 220

服部一成（はっとり・かずなり） 222
　『ジェンダー写真論』 222

有山達也（ありやま・たつや） 224
　『ご飯の島の美味しい話』 224

あとがき 227

参考文献 228

索引 235

凡例

表記について——
- 人物名、書体名は基本的に日本語表記とした。
- 外国書名については原文表記を基本とし日本で認知されている書籍については初出以降、日本語で表記した。
- 人名、書名の旧漢字は一部を除いて新字で表記した。
- 文中の寸法やグリッドの構成については〈縦 x 横〉の順番で示した。

書誌・組版データについて——
- 主題とする書籍の書誌と組版データを、掲載ページ番号に続いて以下のような要領で示した。
  - ・書名
  - ・著者
  - ・デザイナー（D）
  - ・アートディレクター（AD）
  - ・組版者（T）
  - ・発行者
  - ・発行地（都市、国名）
  - ・刊行年月
  - ・判型
  - ・製本方式
  - ・活字の種別（鋳造活字／写真植字／フォント）
  - ・活字の大きさの単位系列（US pt／Did pt／DTP pt）
  - ・活字書体名
  - ・サイズ／行間（行送り）

＊書籍の判型は規格名称で示し、
それ以外のものは実測値で記載した。

＊図版は原寸掲載を基本方針とし、
縮小した場合は縮小率を示した。

＊ポイントサイズの系列は
以下の略号で示した。
US pt：アメリカンポイント
（1pt= 0.3514 mm）
Did pt：ディドポイント
（1pt= 0.3759 mm）
DTP pt：デジタルポイント
（1pt= 0.3528 mm）

＊特に表記がない場合、
字送り（字間）はベタを示す。

＊その他、当該書の内容や文脈に応じて
記載項目を適宜追加・省略した。

組版造形名作精選
［欧文］

ヨーロッパの書記言語は、言葉に形があたえられ、文字として現れた書字の時代を経たのち、文芸復興（ルネサンス）という豊かな文化的土壌を背景に新しい時代に突入した。

1450年前後、ドイツのマインツでヨハン・グーテンベルク（1398−1468年）が金属による活字の鋳造方法を創出し、葡萄絞り機を応用した印刷機を用いて活字版印刷を始めた。「型」＝タイプ（複製原型）を作り、その型を元に均質な文字造形「活字」を複製・量産する。後に続く次世代の印刷者たちはその仕組みを使って活字を作り、あらゆる知の領域のテキストを組んで印刷し、ヨーロッパ全土に書物を流通させた。そう、活字版印刷は均質なものを合理的に量産する「近代（モダン）」の基盤なのだ。それはまた、ヨーロッパ各地の言語（方言）体系を確立させ、イタリア・ルネサンスの知の伝播に大きな役割を果たした。

文字をデザインし、型を作り、活字を鋳造し、活字ケースに収める（活字化）。活字ケースから活字を拾い（文選）、文字組版を生成する（植字、コンポジション）。組版をレイアウトし（紙面構成）、インキをつけ、紙に転写する（印刷）。

このプロセスを現代に当てはめれば次のようになる。文字をデザインし、フォントを作る（活字化）。入力をして必要な字種を呼び出し（文選）、デスクトップで組版を生成する（植字、コンポジション）。アプリケーションでレイアウトし（紙面構成）、出力する（印刷）。

アナログであれデジタルであれ、紙であれ、オンスクリーンであれ、この原理原則は変わることはない。タイポグラフィはテクノロジーを介したコミュニケーションにおいて過去も現在も未来も根幹であり続ける。共有化された言語体系をベースに、情報と文化の伝達を担い、さらには文字の形、組版の形、紙面（画面）構成を通じて美的側面も担う。社会は言語伝達によって支えられている。

18世紀後半から19世紀初頭にかけて、イギリスに端を発した産業革命の波は、家内制手工業から工場制手工業へと移行し、そして工場制機械工業へと発展し、規格化された「製品」が、大量複製されていった。つまり活字版印刷とは、近代社会を形づくる原動力であったと同時に、近代的な工業システムの原型でもあったといえる。

欧文の組版造形を論じるにあたって600年近くにおよぶ書体史を展開するつもりはないが、それでも大掴みする程度の説明は必要であろう。

グーテンベルク以降、活字書体は初期のブラックレターから、ローマン体へと移行した。その先駆けとなったのはヴェネツィアの活字製作者であり印刷人ニコラ・ジェンソン（1420−81年）である。ローマン体の始祖とみなされる活字は幾種かあるが、今日ではジェンソンのそれが原点だと認知されている。その系譜を継いだのが同じヴェネツィアのアルダス・マヌティウス（pp.018−021）の工房で活字製作をしたフランチェスコ・グリフォ（1450？−1518？年）である。グリフォがアルダス工房で手掛けた活字こそがオールドローマンの始祖であり、次世代のフランスの活字製作者クロード・ギャラモン（1480/1500？−61年）の活字の元となった。本書の冒頭を飾る『ポリフィラスの夢』で使われている書体がそれだ。

このギャラモンの活字（フランス・ルネサンスの活字）がフランスからスイス、ドイツ、オランダ、イギリス、さらにはアメリカへと伝播し、それぞれの地域でそれぞれの言語風土をまとって発展するのである。

産業革命前夜の18世紀後半、アルファベットのデザインはオールドローマンから「過渡期（トランジショナル）」と称される「トランジショナルローマン」へと移行した。ステムとアクシスは垂直となり、線質は繊細に、各エレメントのコントラストは強くなった。

支持体である用紙は、抄紙技術の進化に伴って平滑度が格段に高まり、繊細でシャープな次世代のローマン体「モダンローマン」を印刷するのにふさわしい質となった。イギリスが隆盛を誇った19世紀ヴィクトリア朝時代、モダンローマンは欧米諸国でそれぞれの国の技術によって磨きに磨かれ、物質としてより精緻なものとなった。

だが、その時代の印刷物は、後にアーツ・アンド・クラフツ運動を牽引したウィリアム・モリス（1834−96年）をして「印刷の魔の世紀」と言わしめ、「チカチカして文字が目に突き刺さる」と痛烈に批判された。印刷活字は技術的な洗練を追い求めるあまり、手描きに由来する人間的な抑揚を喪失し、人工的な造形へと発展していった。

そこでモリスらはテクノロジーを再び人間に寄り添わせようとする試みを開始する。その一連の取り組みの一つがプライベートプレスであった。その中でモリスはかつて誰も顧みなかったブックフォーマットの重要性を説き、紙面における組版の配置構成について論じた。版面においてノドの余白は最も狭く、天はそれよりもやや広く、小口はさらに広く、地は最も広くしなければならぬ。中世の書物では、写本であれ印刷本であれ、この規則からの逸脱はまったく見られない。これらの問題は美しい書物を制作するのに一番大事なことである。

モリスはテキストが見開き単位でひと塊りとして見えることの重要性を主張した。これは単なる技術上の提言にとどまらず、モリスが「美」そして「造形」を共有しようとする姿勢の表れでもあった。つまりが彼が芸術家でなく、デザイナーであることを宣言するものであったのだ。

モリスに続いたのは、彼の直接的な影響下にあったエドワード・ジョンストン（1872−1944年）である。ジョンストンは著作の一節で、ブックフォーマットを以下のように具体的な数値で提示した。ノド1.5、天2、小口3、地4。こうすることで組版の周囲に十分なマージンを確保でき、書物

は格段に使いやすく美しくなる、と。

このジョンストンのブックフォーマットを詳細に数値化し、図式化してみせたのが、20世紀を代表するタイポグラファ、ヤン・チヒョルト（pp. 047–056）である。

1962年、チヒョルトは歴代の書物を徹底的に調査・分析し、有用なブックフォーマットの基準値と規範図式（カノン）を再構築した。もちろんチヒョルトが示した数値はあくまでも指標であって絶対値ではない。なぜなら、紙面と要素とそれとの関係は、そのつど異なるからである。そしてチヒョルトは、数値化することのできない定数「目」と「手」こそが良質の書物の均整をかたちづくるのだ、とその著作で論じたのである。

ここで少し時代を戻す。モリスの主導したアーツ・アンド・クラフツ運動は建築からインテリア、家具、テキスタイル、活字製作、ブックバインディングまで、幅広い領域で展開された。とりわけ自らの手ですべてをデザインするという理想を掲げたプライベートプレス（個人印刷所）の影響は広くヨーロッパ、アメリカにおよび、次世代のタイポグラファたちによってプライベートからパブリックへと広がりを見せることになる。

本書で紹介するスタンリー・モリスン（pp. 034, 036–037）、ジョヴァンニ・マーダーシュタイク（pp. 022–027）、フレデリック・ウォード（pp. 028–029）、ブルース・ロジャース（pp. 030–033）、エリック・ギル（pp. 035, 040–041）らはみな、書体設計、組版、印刷、出版を通じて、その活動をパブリックへと拡張した人々だ。

さらに、スタンリー・モリスンは親ほどに歳の離れたアメリカの先輩ダニエル・アップダイク（1860–1941年）やフレデリック・ガウディ（1865–1947年）、その弟子のウィリアム・ドゥイギンズ（1880–1956年）、ロジャース、そして自国イギリスのオリバー・サイモン（1895–1956年）や、フランシス・メネル（1891–1975年）、ギル、ドイツからスイス、イタリアへと拠点を移したマーダーシュタイク、オランダのヤン・ファン・クリンペン（pp. 035, 038–039）らと交誼を結び、自らが編者を務めるタイポグラフィ雑誌『ザ・フラーロン』誌を媒介に、その絆を確かなものにしていく。そして、自分が籍を置く活字製造会社モノタイプ社での書体開発に彼らを巻き込み、1920年台から30年代にかけて古典書体の復刻のほか、「セントール」「パペチュア」「ギルサン」「ダンテ」などの新刻書体を開発していくのである。

モリスンがイギリスで新古典主義ともいえる動向と向き合っていたその頃、20世紀初頭の前衛芸術運動から派生した「ディ・ノイエ・ティポグラフィ（ニュー・タイポグラフィ）」と呼ばれる潮流が産声をあげる。合理、機能、秩序への希求を具体化した水平垂直斜構成と幾何形態によるコンポジション、さらにサンセリフ書体と身体性を排除したレタリングの使用、建築を背景にした構造設計。ドイツのバウハウス、オランダのデ・ステイル、あるいはロシア構成主義といったグループがそれぞれの国で同時多発的に活動を始め、やがて連携し始める。

彼ら前衛芸術家たちがタイポグラフィの領域に積極的に足を踏み入れ始めるまで、活字版印刷は閉じられた専門分野の技芸であり、部外者は立ち入ることのできない領域だった。彼らの作品がそれまでのタイポグラフィと決定的に違っていたのは、文字を言語としてのみ成立させていたタイポグラフィ（読書用組版）に対して、文字を視覚として捉えた点にある。

エル・リシツキー（pp. 042, 046）の作品はその典型的な例だ。文字が絵となり、絵は文字となる。活字や罫線が縦横斜めに組まれ、さらに紙面は3次元を希求する。紙面における動的要素の登場というわけだ。以後タイポ「グラフィック」デザインは急激に進化する。

主導したのはリシツキーのほか、モホイ＝ナジ（pp. 042–045）、ヨースト・シュミット（1893–1948年）、ヘルベルト・バイヤー（1900–85年）らバウハウスの周辺のタイポグラフィの講師や学生たちである。なかでもナジは1923年、ヴァイマールで開催されたバウハウス展の図録で「ディ・ノイエ・タイポグラフィ（ニュー・タイポグラフィ）」という論文を著し、タイポグラフィの新時代を宣言することとなる。

このバウハウス展を見て衝撃を受けた当時23歳の若者が1925年、『typographische mittelungen（タイポグラフィ情報）』という専門誌上で、「elementare typographie」と題する特集を企画した。それがヤン・チヒョルト（pp. 047–056）である。チヒョルトはこのなかで、国、民族、宗教、言語、伝統の枠組みに囚われない機能的かつ国際的な新しい視覚言語の必要を説いた。

だが、デザイン評論家のケネス・フィッツジェラルドは、近代グラフィックデザインがその視覚言語の領域を確立しようとするあまりテキストや言葉の世界と分断されてきたことを指摘する（Kenneth FitzGerald, "Seeing and Reading: A Viewer's Guide to Periodic Literature", 2005）。これを今の議論に引き寄せれば、近代デザインが確立される勢いの中で、これまでの書物のための伝統的なタイポグラフィは旧弊的なものと見なされることになったのである。

しかし、読むことと見ることは一続きの行為であり、単純に分離することはできない。そのことに気づいたチヒョルトは、1930年代中頃から伝統タイポグラフィへの回帰を見せ始めた。その背景には、スタンリー・モリスンの存在があったことだろう。

モリスンとその仲間（フラーロン派）の行う組版は伝統的で一見古臭く見える。人によってはデザインをしていないとも受け取られかねないほど、「普通」のデザインだ（非常に神経の行き届いた組版なのだが）。その「読むための」組版に

対する見識とそのデザインにチヒョルトは感銘を受けたのだろう。

しかもモリスンらが使っていた組版機は、当時の最先端テクノロジー「モノタイプ自動活字鋳造植字機」である。今日でも彼らはただの伝統主義者のように扱われがちだが、その根底にある精神は、ニュー・タイポグラフィを推進した芸術家たち同様に、いや、それ以上に進取の気性に富んだモダニストだったのだ。

1945年の第二次世界大戦終戦以降、タイポグラフィでは次世代の情報メディアに応じたフォーマットが必然的に求められた。書籍の本文組版はそれまで1段組、2段組が一般的で、あってもせいぜい3段組程度であった。そのフォーマットを、縦横共に細かく分割し、写真、イラストレーション、表組といった多様な視覚情報と、階層的なテキスト情報をレイアウトしやすくするために生まれたのが「グリッドシステム」と呼ばれる格子状のガイドラインである。

グリッドシステムは、ナチの迫害を逃れて中立国スイスに身を寄せていた周辺諸国のグラフィックデザイナーたちが、大戦後に確立していったシステムである。彼らはグリッドシステムを用いて視覚情報と言語情報を整理するのみならず、機能性ならではの美しさを備えたデザインを展開していくのである。

グリッドシステムの効用が最も具体的に示されたのが1958年に刊行されたスイスのグラフィックデザイン誌『ノイエ・グラーフィク』(pp. 057–059)である。

編集とデザインはハンス・ノイブルク(1904–83年)、リヒャルト・パウル・ローゼ(1902–88年)、カルロ・ヴィヴァレリ(1919–86年)、ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン(pp. 057–061)。戦後のスイス・デザインを牽引するグラフィックデザイナーたちである。

ブロックマンらが活動した拠点はチューリッヒであったが、ほぼ同時代、同国のバーゼルではエミール・ルーダー(pp. 067–069)がバーゼル工芸学校を拠点として、タイポグラフィにおける視感覚コントロールの可能性を探っていた。

ルーダーは1957年に発売されたサンセリフ書体「ユニヴァース」を用いて、それまで静的な二次元空間に安住していた紙面空間を擬似的とはいえ三次元化させ、なおかつそこに動的均衡を成立させられることを実証してみせた。

ユニヴァースは、1957年にアドリアン・フルティガー(1928–2015年)がデザインした書体である。その特質は、英語、フランス語、ドイツ語など異なる言語を組んでも、破綻のない均質な組版が得られるという、かつてどの書体もなし得なかった点にある。また、設計当初よりファミリー展開することを前提にデザインされた初めての書体で、細いウエイトから太いウェイトに広がる組版濃度(グレートーン)のジャンプ率(段階)に均等なグラデーションを持たせた、視覚的な書体であった。ルーダーはユニヴァースの持つ特性を最大限に生かした動的で奥行きのある紙面を、グリッドシステムを援用した視感覚コントロールによって現出させることに成功する。

彼らの影響力のもと、60年代から80年代にかけて欧米諸国では、グリッドシステムを援用したデザインが次々と生み出されていった。本書ではカール・ゲルストナー(pp. 067, 070–071)、ウィム・クロウエル(pp. 079–081)、ウォルフガング・ワインガルト(pp. 072–073)、ヘルムート・シュミット(pp. 202–213)らがその直接の系譜に連なる。

グリッドシステムを利用したデザインは世界のデザイン界を席巻したが、日本も例外ではない。『ノイエ・グラーフィク』は船便で届けられる程度の時間差で日本に届き、その方法論はすぐさま転用・応用された。多くの場合、それは表面的な模倣に終わったが、やがてその考え方を日本語組版の中で解釈していくデザイナーたちが現れる。本書の和文編ではそのようなデザイナーの系譜として、杉浦康平(pp. 162–177)、清原悦志(pp. 214, 216–217)、新島実(pp. 196–199)、板東孝明(pp. 214–215)、西野洋(pp. 214, 216–217)、白井敬尚(pp. 214, 218–219)らを取りあげている。

一方、戦後アメリカのモダンタイポグラフィも独自の展開をみせた。本書で紹介するポール・ランド(pp. 062, 064–065)の組版造形は、良いものは取り入れるという自由な精神が見て取れる、伸び伸びとした、気品のあるものだ。また、ブラッドベリー・トンプソン(pp. 062–063)の組版造形は、簡素な造本仕様でありながらも、それを一切感じさせない柔らかな空間だ。この二人の組版造形は、いずれもヨーロッパの伝統書体を用いて、ややコンサバティブに展開されている。ここに見られるわずかなぎこちなさの要因が何に起因するのかはわからないが、その加減がなんとも心地いい。

1970年代に入ると、表現的なアメリカン・タイポグラフィの代名詞ともいえるITC(International Typeface Corporation)が登場する。ITCは1970年にアロン・バーンズ(1922–91年)、ハーブ・ルバーリン(1918–81年)によって設立されたタイプファウンドリで、「アヴァンギャルド」や「ルバーリングラフ」といったグラフィカルな書体が有名だ。これらの書体の造形は、ヨーロッパの呪縛から逃れた開放感に満ち溢れている。

ただ、その書体から導き出される組版は、本文用サイズにおいてもあまりにも視覚的だ。したがって本書では、アメリカン・タイポグラフィ系の組版造形は外すことにした。

さて、80年代中期以降になると、ルーダーの跡を継いで教壇に立ったウォルフガング・ワインガルトが行った実験的タイポグラフィの強い影響とデスクトップパブリッシングの出現によって、いわゆる「ニューウェイヴ・タイポグ

ラフィ」の潮流が盛り上がる。グリッドは重層化、細分化され、脱構築主義の潮流と相まって、解体への道を歩むのである。エイプリル・グレイマン（1948年–）、エミグレ（pp. 090–093）、8vo（pp. 076–078）、ネヴィル・ブロディ（1957年–）、デヴィッド・カーソン（1954年–）らがその筆頭格だ。

ルーダーが提示した紙面空間は、現代ではデジタルツールの支援によって視感覚制御を施さなくても簡便に実現するようになった。視覚情報と言語情報は幾重にも重層化し、テキストが画像に、画像は視覚「言語」になって等価となった。そこにさらに動きと音声も付与された。まさに、ブロックマンが掲げた理念である視覚情報と言語情報の統合の実現、いやそれ以上である。

アメリカ西海岸に移住したチェコ出身のタイプデザイナー、ズザーナ・リッコ（1961年–）と、オランダ・デン・ハーグ王立美術アカデミー（KABAK）出身のグラフィックデザイナー兼編集者のルディ・ヴァンダーランス（1955年–）のデザインチーム「エミグレ」（pp. 090–093）の動向は、1984年に始まるMachintoshによるデザイン革命の進展と軌を一にする。彼らの発行するデザインジャーナル『エミグレ』は、時勢を反映した記事と彼らエミグレの新書体の発表の場であり、バンダーランスの組版造形能力を存分に発揮した誌面も魅力であった。

ポストモダンを標榜するニューウェイヴ・タイポグラフィが盛り上がる一方で、モダンタイポグラフィの教条的探究は一つの袋小路に来ていた（あるいは同じコインの裏表だったのかもしれない）。1988年、ドイツ・モダンデザインの巨匠オトル・アイヒャー（pp. 079, 082–083）によってローマン体とサンセリフ体を一つのファミリーとして繋いだ書体「ローティス」が発売された。ローティスは行き詰まったモダンデザインの突破口として、またアイヒャーの思い描く理想的な社会を実現するのためにリリースされた書体だが、サイズ、骨格、線質、濃度、角度、などあらゆるエレメントに「揃える」というコンセプトが徹底されており、モダンデザインの一つの問題点である「均質化」を凝縮したかのような書体として受け止められた。結果としてローティスは使いこなすのが難しく、広く普及するには至らなかった。

この「揃える」というモダンデザインの方向性と異なるタイプデザインを発表していったのが、ベルリンのエリック・シュピーカーマン（1947年–）率いるタイプファウンダリー、FontShop（1989年–）であった。FontShop は大手メーカーのような保守的な姿勢でなく、KABAKのヘリット・ノールツァイ（1931–2022年）のもとでタイプデザインを学んだ若きタイプデザイナーを次々と起用し、新書体を発表していったのである。そのタイプデザインは自由でありながらも総じて質は高く、復刻であっても字形の見直しや字種の拡張など、これまであまり手がつけられることのなかった処理が施されていた。

こうした大陸の動向にいち早く注目したのが、対岸イギリスのロビン・キンロス（pp. 098–099）である。キンロスはタイポグラフィを専門とする研究者、編集者で、出版社ハイフン・プレスのオーナーでもある。キンロスは、後期チヒョルトにいち早く反応し自らの造形に照射したグラフィックデザイナー、ヨースト・ホフリ（pp. 104–106）や古来の活字父型彫刻をデジタルタイプに応用したタイプデザイナー、フレット・スメイヤーズ（1961年–）らの著作を刊行し、タイポグラフィの議論を先導していった。

新世紀に入り、メディアに対する意識と環境は一変した。書籍、雑誌、カタログ、チラシ、パンフレットなど、すべてを紙でまかなっていた時代はとうの昔だ。しかし、ウェブを含めた現代のデジタルコミュニケーションの中心にあるのもタイポグラフィである。

金属活字の時代から変わることのないタイポグラフィの本質とは何か。言語情報を主とするタイポグラフィは「なにも変わらなかった」のか。その只中にいる我々は単に気づかないだけなのだろうか。100年後、200年後に振りかえられたその時、今我々が立っている場所は、どのように捉えられるのだろうか。このような視点から、本章では近現代の欧文にみられる組版造形を、私なりに振りかえってみたいと考えたのである。

Aldus Manutius
（アルダス・マヌティウス）

1449–1515年　イタリア・ヴェネツィア
編集／印刷／出版／教育

本書は近・現代の組版造形を紹介することを趣旨としているが、本項ではそれに反して古典を、しかも揺籃印刷本（インキュナブラ）を1点紹介したい。インキュナブラとはグーテンベルクが活字版印刷術をシステムとして構築した1450年前後から1500年までの間に印刷された出版物を指す。ここに取り上げるアルダス工房の『HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI（ポリフィラスの夢）』（p.019）は、インキュナブラを象徴する書籍であり、なおかつ近・現代の視点で捉えてみても、ブックデザインの原点であり頂点といっても差し支えない書物だからだ。同書の組版、書体、印刷、紙、レイアウトは、どれをとってみても500年前のタイポグラフィとは思えないクオリティを有している。

本書に先立つこと1年前の1498年、アルダス工房から刊行されたアリストテレスの『Opera omnia Graece（ギリシャ語による全集）』には、魅力的なヘッドピースとイニシャルが使用され『ポリフィラスの夢』に転用された。『ポリフィラスの夢』が画期的なのは、こうした装飾に加えて組版が実に多様な面をみせているからである。

変幻自在の紙面構成は古典的なブックデザインのセオリーを超え、今日でいうところのエディトリアルデザイン、いやグラフィックデザインの領域にまで達している。図版（木版）の形態に応じた割組によるメリハリの効いた構成。空いたスペースに図版をハメ込むという古典的な構成の踏襲や、組版の効率化や合理化は二の次だ。

扉ページ、章の始まりと終わり、そして本文組版の随所で展開されるアルダス工房お得意の「ハーフダイヤモンド・インデンション」による逆三角形の組版の、ダイナミックで動的な扱い。インキュナブラのブックデザインは、写本の様式を継承する前世代の静的な紙面構成が主流だが、『ポリフィラスの夢』は、それらをはるか後方に追いやる新しい時代のタイポグラフィである。

本書の読者に、同書を刊行したアルダス・マヌティウス（1449–1515年　アルド・マヌーツィオ）の詳細を改めて紹介する必要はないかもしれない。

アルダスはローマ近郊の寒村に生まれた。ラテン語とギリシャ語、ギリシャ学、アリストテレスの理論を学び、貴族の教育係としてイタリア各地を巡る。やがて、貴族や知識人との交誼を通じて、学問、教育、文芸には書籍が必要だと痛感する。

アルダスは「読む価値のあるものは全て出版する」を目標とし、ギリシャ古典を中心とした書籍印刷、出版事業に乗り出す。1489年あるいは90年、アルダスは印刷・出版の中心地となっていたヴェネツィアに赴き事業を立ち上げる。

主な刊行書籍は、ギリシャ文学、ローマの古典、最新の文芸物。最初の刊行物は1495年に刊行されたギリシャ語の文法書であった。アルダス工房に集った編集、執筆陣は豪華だ。デシデリウス・エラスムス*、ピエトロ・ベンボ*、など人文主義を代表する知識人たちが常時出入りし、工房は文化人のサロンさながらの様相を呈していた。

活字製作はフランチェスコ・グリフォ。イタリア・ルネサンス屈指の活字製作者である。

ジェンソンのローマン体の印刷された黒と白とのコントラストが導き出す明るく均質なグレートーンは、グリフォにも引き継がれた。ヴェネチアンローマンに残されていた筆致の身体性は程よく削ぎ落とされ、レタースペース、ワードスペースともに破綻がなく、整然とした紙面が実現している。ローマ大文字だけで組まれた段落はまるで古代ローマの碑文そのもの。グリフォの書体の登場とはオールドローマンの成立を意味し、それは現代にまで連なるローマン体の礎となる。

この書体を近代に復刻したのがモノタイプ社のタイポグラフィ・アドバイザー、スタンリー・モリスン（p.034）である。1923年、モリスンはこのローマン体を原著にちなんで「ポリフィラス」と名づけた。1964年、この「ポリフィラス」を用いて『ポリフィラスの夢』の復刻を行ったのがジョヴァンニ・マーダーシュタイク（p.020）である。

本書に掲げた20–21ページの4見開きはマーダーシュタイクの工房によるものだ。このほかフランスで体裁を変えた版が1546年に『Songe de Poliphile』として出版され、1999年には英語版も刊行された。待望の日本語版は2018年に『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ』大橋喜之訳として八坂書房から出版された。そのいずれもが、原著の難解な本文の翻訳に注力した貴重なものである。けれども体裁からいえばマーダーシュタイクによるこの版が、最も オリジナルに忠実かつ誠実な復刻版だとみてよいだろう。

原著に使用された活字は碑文を模した活字で、大文字で組むことが前提だ。ポリフィラスはその活字の復刻だったために、大文字が小文字に対して大きすぎ、現代の本文用書体としては汎用性に乏しいものであった。そのため、モリスンはポリフィラスの改刻版として新たにアルダス工房のローマン体活字を「ベンボ」として改刻し1929年に復刻させることになる。

p.019
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI
著：Francesco Colonna*
D：Aldus Manutius / Editrice Antenore
イタリア　1499年
297 x 190 mm（原寸近似値）
鋳造活字：
ポリフィリー活字
115 R*（5.75 mm, 16.3 pt）
印刷：Aldus Manutius

—

*フランチェスコ・コロンナ
Francesco Colonna
1433–1527年　イタリア
ドミニコ会の修道士。
ラテン語由来のイタリア語にラテン語とギリシャ語を織り交ぜた本文は難解で独特な文体である。

—

*115 R　15世紀に使われた活字の種類を特定するための数値。115は、活字サイズを示す数値で、1行目のベースラインから21行目のベースラインまでの寸法、つまり20行分の活字の実測値をミリメートルで表した値。「R」はローマン体活字をあらわす。

---

pp.020–021
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI
著：Francesco Colonna
D：Giovanni Mardersteig
発行：Editrice Antenore, Padova
イタリア　1964年
323 x 217 mm　上製
鋳造活字（Did pt）：
Monotype Poliphilus
14 pt / solid
印刷：Stamperia Valdonega

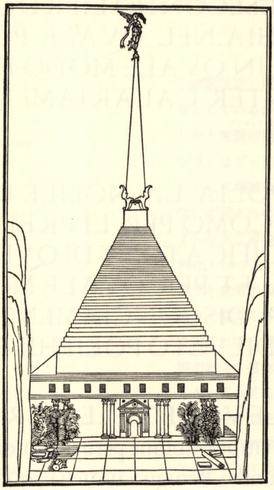
*デシデリウス・エラスムス
Desiderius Erasmus Roterodamus
1466–1536年　ネーデルランド
ロッテルダムの人文主義者。
ルネサンス屈指の知識人であり文化人。ヨーロッパ各地を幾度も行き来し、学問を学び執筆活動を続けた。1508年にアルダス工房から『Adagia（格言集）』を刊行し名声を得る。

*ピエトロ・ベンボ
Pietro Bembo　1470–1547年
イタリア・ヴェネツィア
イタリアの人文主義者、作家、詩人。
ヴェネツィア共和国図書館長、ヴェネツィア共和国の年代記の編集者。のち枢機卿。
ペトラルカやダンテの著作の編集を手掛ける。1495年のアルダス工房初めての刊行物はコンスタンティヌス・ラスカリスの文法書で、担当編集はベンボ。
同年、彼自身の著作『De Aetna（デ・エトナ）』で使われたローマン体は、1929年にモノタイプ社から「ベンボ」としてリリースされている。

POLIPHILO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI LA SVA HYPNEROTOMACHIA. NEL QVALE POLIA ET LVI DISERTABONDI, IN QVALE MODO ET VARIO CASO NARRANO INTERCALARIAMENTE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET ANTIQVA ORIGINE SVA. ET COMO PER LI PREDECESSORI SVI TRIVISIO FVE EDIFICATO. ET DI QVELLA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MODO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE SE INAMOROE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILO.

LE MIE DEBILE VOCE TALE O GRA
tioſe & diue Nymphe abſone peruenerãno &
inconcine alla uoſtra benigna audiẽtia, quale
la terrifica raucitate del urinante Eſacho al ſua-
ue canto dela piangeuole Philomela. Nondi
meno uolendo io cum tuti gli mei exili cona-
ti del intellecto, & cum la mia paucula ſufficiẽ
tia di ſatiſſare alle uoſtre piaceuole petitone,
non riſtaro al potere. Lequale ſemota qualũque heſitatione epſe piu che
ſi congruerebbe altronde, dignamente meritano piu uberrimo fluuio di
eloqouentia, cum troppo piu rotunda elegantia & cum piu exornata poli
tura di pronũtiato, che in me per alcuno pacto non ſi troua, di cõſeguire
il ſuo gratioſo affecto. Ma a uui Celibe Nymphe & adme alquãto, quan
tũche & confuſa & incomptamẽte fringultiẽte haro in qualche portiun-
cula gratificato aſſai. Quando uoluntaroſa & diuota a gli deſii uoſtri &
poſtulato me preſtaro piu preſto cum lanimo nõ mediocre prompto hu-
mile parendo, che cum enucleata terſa, & uenuſta eloquentia placẽdo. La
priſca dunque & ueterrima geneologia, & proſapia, & il fatale mio amore
garrulando ordire. Onde gia eſſendo nel uoſtro uenerando conuentuale
conſpecto, & uederme ſterile & ieiuna di eloquio & ad tanto preſtãte & di
uo ceto di uui O Nymphe ſedule famularie dil acceſo cupidine. Et ĩtan-
to benigno & delecteuole & ſacro ſito, di ſincere aure & florigeri ſpirami-
ni afflato. Io acconciamente compulſa di aſſumere uno uenerabile auſo,
& tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenia date, o belliſſi-
me & beatiſſime Nymphe a queſto mio blacterare & agli femelli & terri-
geni, & puſilluli Conati, ſi aduene che in alchuna parte io incautamente

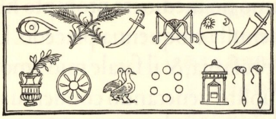


Ritorniamo, dunque alla vastissima pyramide, sotto la quale uno ingente et solido plintho overo latastro[1] overo quadrato supposito iacea, di quatordeci passi la sua altitudine et nella extensione overo longitudine stadii sei, il quale faceva il pedamento de l'infimo grado dilla molosa[2] pyramide. Et questo solertemente arbitrava che d'altronde non fusse quivi conducto, ma dil medesimo monte exscalpto,[3] da humane fatiche ad quella figura et schema et in tanta mole redacto nel proprio loco. Il residuo degli gradi di frusti era compositamente facto. Il quale immenso quadrato cum le collaterale montagne dil convalle non se adheriva, ma intercapedo et separato era da l'uno et l'altro lato dece passi, dalla dextera parte, al mio andare, del praefato plintho. Nel mediano del quale temeramente el vipereo capo della spaventevola Medusa[4] era perfectamente coelato, in demonstratione furiale vociferante et ringibondo, cum gli ochii terrifichi incavernati sotta gli suppressi cilii et cum la fronte rugata et la bucca hiante patora. La quale excavata cum uno recto calle cum el summo involtato,[5] fina al centro penetrando overo fin alla mediana linea perpendiculare centricale del supremo catillo[6] della ostentifera[7] pyramide, faceva amplissimo ingresso et adito. Alla quale apertura de bucca, per gli sui involuti capigli se ascendeva, cum inexcogitabile subtilitate dello intellecto et arte et impenso cogitato dell'artifice expressi, cum sì facta regula et riductione che alla patente bucca gli gradi scansili[8] aptamente facevano. Et in loco dele trece capreolate,[9] cum vivace et ingente spire mirava stupente gli viperi et intortigliati serpi et d'intorno la monstrifera[10] testa cum promptissimi vertigini confusamente invilupantise. Diqué el volto et gli squammei[11] serpi rixanti erano sì diffinitamente de lavoratura mentiti, che non poco horrore et spavento m'incusseron; negli ochii di quali commodissimamente inclaustrati furono lucentissimi lapilli, in tanto che si io certificato non era marmoro essere la materia, auso io non sarei stato sì facilmente approximarme.

El sopranarrato calle, interscalpto nel fermo saxo, conducea ove erano le scale, cum flexuoso meato nel centro per amfracti coclei,[12] per la quale scandevasi all'altissima cima di essa pyramide in la superficie del quadrato catillo, sopra el quale era fundato lo eminente obelisco. Oltra de tutta questa praeclara et stupenda opera, certamente questo excellentissimo iudicai, che le praefate coclide[13] per tutto fusseron chiaramente illuminate; imperoché lo ingegnioso et acutissimo architecto alcuni clepsiphoti[14] meati cum grande et exquisitissima investigatione dello intellecto havea solertemente facto, gli quali nell'aspecto del vagare del sole ad tre parte dritamente corrispondevano, all'infima, media et supera: la infernate per gli supe[b 2r]riori illuminarii, la supernate per gli catabassi[15]

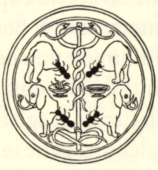
19

Daposcia[1] soto questa in un'altra figura quadrangula vidi uno ochio, due spiche di frumento transversate ligate; uno antiquario acinace; poscia dui excussori di frumento, transversati tra uno cyclo et cumlorati; uno mundo et uno temone; poscia era uno veterrimo vaso, fora dil quale prosiliva una fronde di olea baccata di fructo; seguiva una pansa platina, due ibide, sei [p 6r] numismati in circo; uno sacello cum patefacta porta, cum una ara in medio; novissimamente erano dui perpendiculi. Le quale figure in latino cusì le interpretai:



DIVO IVLIO CAESARI SEMP. AVG. TOTIVS ORB. GVBERNAT. OB ANIMI CLEMENT. ET LIBERALITATEM AEGYPTII COMMVNI AERE S. EREXERE.

Similmente in qualunque fronte del recensito supposito quadrato, quale la prima circulata figura, tale un'altra se praestava. A linea et ordine della prima a la dextra planitie dunque, mirai ancora tali eleganti hieroglyphi: primo uno viperato caduceo;[2] alla ima parte dilla virga dil quale et de qui et de lì, vidi una formica che se cresceva in elephanto; verso la supernate aequalmente dui elephanti decrescevano in formice; tra questi nel mediastimo era uno vaso cum foco, et dal'altro lato una conchula cum aqua. Cusì



PACE AC CONCORDIA PARVAE RES CRESCVNT, DISCORDIA MAXIMAE DECRESCVNT.

238

io li interpretai: «Pace ac concordia parvae res crescunt, discordia maximae decrescunt». [p 6v] All'incontro di questo era l'altra circulatione, intro la quale mirai tale designature di egregio expresso: una ancora[1] nel diametrale loco transverta, sopra la quale assideva una aquila cum le ale passe, et nella hastula ancorale intricato uno vinculo; soto questi liniamenti uno milite, sedendo tra alcuni bellici instrumenti, speculando teniva uno serpe. Di questo, tale interpreto feci:

MILITARIS PRVDENTIA SEV DISCIPLINA IMPERII EST TENACISSIMVM VINCVLVM.

Cum extrema voluptate contemplabondo questi nobilissimi concepti in tale figurato expressi, mirai et il quarto de contra al primo circulo. Vidi uno triumphale tropheo,[2] in la parte ima dilla lancea dil quale due intrasversate palme; et item a quella connodulate due dapsile copie se extollevano; nel mediano, da uno lato era uno oculo et dal'altro una stella comete. Questo diceva:

DIVI IVLII VICTORIARVM ET SPOLIORVM COPIOSISSIMVM TROPHAEVM SEV INSIGNIA.

Per la magnificentia dil quale obelisco pensai che tale non fue devecto ad Thebe né in circo magno erecto.[3] Daposcia nella parte antica ritornando, trovai tuto disrupto il propylaeo et, ad l'ingresso dilla distructa porta, iacente vidi uno frusto di trabe, zophoro et parte dilla coronice in uno solido: in esso zophoro inscripto vidi di elegante scriptura di maiuscule tale dicto: [p 7r]

239

USCITI FORA DILLA NAVICULA, ALL'INCONTRO INFINITE NYMPHE VENERON CUM TROPHAEI, SUPERBAMENTE INDUTE. POLIPHILO NARRA ET IL MYSTERIOSO MODO CHE GLI DIVINI GESTAMINI A CUPIDINE ELLE OFFERIRONO, ET CUM QUALE HONORARIO PROCESSO, POSTOSE A SEDERE SOPRA IL TRIUMPHALE VEHICULO, ET POLIA ET POLIPHILO AMBO LIGATI DRIETO SEQUENTI, CUM MAXIMO TRIUMPHO ALLA PORTA DIL MIRABILE AMPHITHEATRO PERVENERON. IL QUALE ET FORA ET INTRO PLENAMENTE ELLO IL DISCRIVE.

UAVEMENTE CUM MITE AURA SPIRANte zephyro, vibrate molliculamente le decore et auree pinnule dil divino puello, et cum il suo tranquillo spirito vehente al refluo littore[1] pervenuti, molte et infinite semidee dorophore et insigne nymphe cum perspicua pulchritudine, exeunti nui dilla fatale navicula, di rincontro praestamente al divino et aligero puero cum agregario agmine, cum magno apparato di ornamenti et di pompe et sumptuosi vestimenti, cum divo fasto et culto più che regio, cum exquisitissimo exornato praecipue et solemnemente venerante, di tenera et florentissima aetatula ‹saltante› quam iucundissime pyrriche,[2] cum virginei allectabuli et coelesti et illustri aspecti humilmente et cum decentissimo famulitio obsequiose, tute se dapatice[3] offerirono. Et ante tute le thereutice, pastophore, pyrgophore et le antiludie[4] iubilante praecedevano, cum trophaei di militare decoramenti in haste di oro sicilitate[5] dispositi, cum la thoraca dil furiale pyroente[6] cum l'altre armature devicte et cum l'arco transversariamente pendice retinente la thoraca et cum la spiculata[7] pharetra et secure alle extremitate di l'arco invinculate; et sotto la thoraca explicato lo rete,[8] cum una subiecta facie di puerulo alata et gemina et uno pomo, suffixo alla facia, nella hasta per medio traiectante; et nella summitate la stellata galea.[9]

* * * * *
* * *
*

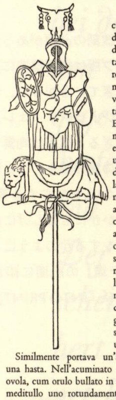
[u 7v]

320

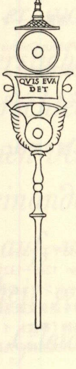
Un'altra era gestante d'un altro tropheo:[1] nel mucrone era una strophiola di lauro, di sotto uno paro di ale di nigerrima aquila expanse, et poscia subiaceva uno vulto di nobilissimo fanciullo; sequiva et poscia transversariamente dui fulmini conligati cum fascicule di oro et di seta texute, volante; et alla hasta etiam in transverso ligato uno sceptro, suspensa tenendo una soperba veste.

Gerula era ancora un'altra d'uno trophaeo, di una galea cum uno capo bubalo, et di sotto una toraca antiquaria cum dui scuti, per singulo exito brachiale connodati; tra gli quali due fasciole, una per lato, perpendevano pensile, tenente la cleonea pelle[2] cum la umbilicata et glandulosamente torosa clava. [u 8r]

321



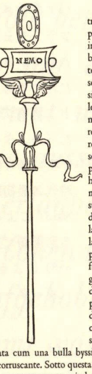
Subsequente et una attolleva uno tropheo cum praecipua politura. In uno mucrone demigrava il supremo hastile, subdescendendo uno copertorio sopra una rotunditate, semisextante crassa; in modo platineo resupinava, nel mediano insculpta una formula circinata, la quale uno pauculo di vaseo pediculo supprimeva. Poscia una tabella cum tale scriptura maiuscula: QVIS EVADET? subiaceva. A questa, uno pomulo subigeva et subsequente un'altra rotundatione[1] quale la superna, ma minore, da uno alamento circumvallata et ad una solida overo massicia scutella superassidente, dalla quale continuato descendeva uno longiusculo balusto, et poscia una pileta.



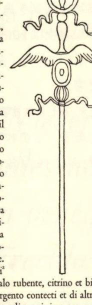
Similmente portava un'altra nympha una hasta. Nell'acuminato era una figura ovola, cum orulo bullato in circinao et nel meditullo uno rotundamento saphyreo la figura imitante, di crassitudine unciale, subacta una assula tale cum titulo: .NEMO. Et in medio di due ale la hasta, alquanto ballusticata, intraiectava; infimamente una scutella sequiva, quale sopra è recensito.

[u 8v]

322



Consequente era uno altro nobilissimo trophaeo baiulato. Nel sublime hastile una pila sopra uno pyrronio promineva, tra uno inflexo lunario di due pinne subtilmente di bractea d'oro foliate, uno folio paginatamente sopra l'altro soppresso. Il residuo dille quale, in circinamento coacto, rendeva una corona cum fasceola detenta, per medio la hasta, exiguamente balaustata, traiectando perpendicularmente. Sotto la corona una pileta, cum il fundo di uno gutturnio vaso descendente sopra il remigio di due coniuncte ale; daposcia una figura ovolata cum una bulla byssina[1] nel'umbilico corruscante. Sotto questa infixa era una pila, peponaceamente scindulata, cum volante fascicule opportunamente instricte. Molti altri, di prolixo narrato; gli styraci[2] deli quali, alcuni di hebeno, altri di sandalo rubente, citrino et bianco, et di candidissimo ebure, et aurati, et di argento contecti et di altri pretiosi lignamini. Omni cosa fabre deformata di tenuissimo oro, argento et di levigata materia et di seta virente formati et di omni altra gratiosa coloratione cum iucunda floratura, cum gemme multiplicemente ornati, agli congruenti lochi omni cosa harmonicamente destinata et con-



323

Giovanni Mardersteig
（ジョヴァンニ・マーダーシュタイク）

1892－1977年　ドイツ→スイス→イタリア
タイポグラフィ／編集／印刷／出版／タイプデザイン／文字・碑文・活字史研究

Martino Mardersteig
（マルチーノ・マーダーシュタイク）

1941年－　イタリア
タイポグラフィ／編集／印刷／出版

ジョヴァンニ・マーダーシュタイクはプライベートプレス「オフィチーナ・ボドニ」を主宰し、商業印刷所として「スタンペリア・ヴァルドネガ」社を経営。オフィチーナ・ボドニではスタンペリア・ヴァルドネガで経験を積んだ熟練の職人が、手組み用活字を用いて印刷を行う。スタンペリア・ヴァルドネガでは基本的にモノタイプ社の活字を使い、オフセット印刷も行っている。

1964年、マーダーシュタイクはスタンペリア・ヴァルドネガで『ポリフィラスの夢』を印刷、刊行した。オリジナルの『ポリフィラスの夢』のページを捲ることは現実的ではない。けれどもこのヴァルドネガ版であれば比較的気軽に見ることができる。マーダーシュタイクの功績の一つはこうした書物を数多く復刻したことである。

ジョヴァンニ・マーダーシュタイクはドイツに生まれ、1923年スイスのルガーノで「オフィチーナ・ボドニ」を開設、1927年イタリア・ベロナへと拠点を移し、精力的に印刷・出版活動を行った。マーダーシュタイクもまたウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ、プライベートプレス運動の影響を受けた一人だといえる。

ハンス・シュモラーが著した『TWO TITANS, Mardersteig & Tschichold』* という書物のタイトルが証明するように、マーダーシュタイクはヤン・チヒョルトと並び称されるほどに評価が高い。

マーダーシュタイクは、イタリア・パルマの宮殿内で無惨な姿で残されていた宮廷印刷家ジャンバティスタ・ボドニ* の工房を片づけ、その母型から得た活字で印刷を始めたことをきっかけにオフィチーナ・ボドニを設立した。

マーダーシュタイクはボドニだけでなく、イタリア・ルネサンスの遺産、書物と活字を再生し、再考を促した。製作した主要な書物は200冊あまり。手掛けた書体は「グリフォ」「ゼノ」「ダンテ」。いずれもルネサンス由来の活字だ。

右ページの組版は、ゲーテ* の『イタリア紀行』(1788年) からとられた一文である。この枚葉をジョヴァンニが組版・印刷したのは1924年だが、掲載図版はジョヴァンニの衣鉢を継いだ子息マルチーノによるもの。

書体はボドニの書体見本帳『Manuale Tipografico, Volume Primo』(1818年) に掲載されているMajuscole (大文字) とCancelleresco (小文字)。書体の持つ硬質な優美さがこれほどまでに組版に影響を与えている例は、そうあるものではない。

ゲーテがイタリア (ローマ) に滞在した1788年というキーワードでこの書体 (製作年が1788年) が選ばれていることは容易に理解できる。そして組版の造形に意識が向かない組版にしていることも理解できよう。

書体の線描には制作者の身体性がつきまとう。書体の性質を決定するのはその身体性だとも思う。けれどもこのボドニの線描には、制作者の身体性、あるいは時代や地域といったものでは説明できない超越性がある。我々はただただその形に魅入られるのみだ。

続くボッカッチョ* 著の『TRATTATELLO IN LAUDE DI DANTE* 』(pp. 024–025) は、マーダーシュタイクを象徴する書物だ。組版はいたってシンプル。キモは狭めに設定された左右の組幅。古典的ブック・プロポーションのセオリーに則ったゆとりあるマージン、センタードのノンブル、使用サイズは2種のみと作為を感じさせない典型的なオフィチーナ・ボドニ様式である。

使用書体は「ダンテ」。1946年から52年にかけて制作されたマーダーシュタイク渾身の書体で、フランチェスコ・グリフォ後期の活字を基に設計されている。書体名の由来は本書で初めて使われたためである。ダンテにはこのオフィチーナ・ボドニ専有の手組用活字と1963年にリリースされた「モノタイプ・ダンテ」がある。

次に挙げる『Amores』(p. 026) は、帝政ローマ時代の最初期の詩人オウィディウス (Publius Ovidius Naso) による古代ギリシャ・ローマの詩形式による恋愛詩だ。書体はフレデリック・ウォード (p. 028) によるヴィゼンツァである。

マーダーシュタイクはウォードから譲り受けたヴィゼンツァを用いて、この極めて個人的な出版物 (のちの伴侶となるイルミ・クライヤーに捧ぐ) を1932年に制作した。

組版はテキストの改行に準拠した左頭揃え右成り行き組のラギッド。左頭は2行単位で繰り返される改行の字下げ。結果、中軸揃えなのかラギッドなのか不明な、不安定な印象を与える造形となっている。けれどもその不安定さの加減と組版のボリュームの関係が、逆に紙面全体を柔らかな印象に仕上げている。そして何よりも「小股の切れ上がった」ヴィゼンツァの持つ絵姿が組版に与える印象は絶大である、としかいいようがない。

『INTO PRINT』(p. 027) はイギリスのタイポグラフィ評論家、ジョン・ドレイファス* のタイポグラフィ論考集である。デザインはイギリスのブックデザイナー、ジョン・トレヴィット。組版・印刷はスタンペリア・ヴァルドネガ社である。

組体裁はいかにもイギリス伝統の堅牢な組版で、まさに威風堂々、威圧感すら与えかねないが、学究的なテキストにふさわしい密度感ある体裁だ。

使用書体は「VALダンテ」。ヴァルドネガ専有のデジタル・フォントである。マルチーノはかねてよりモノタイプ版デジタル・フォントの質に不満を持っていた。1992年、マルチーノはヴァルドネガ・エステティック・ライン (通称VAL、現Font VAL) と称して、徹底した質の見直しに取り組む。対象書体はダンテ、セントール、ギャラモンなど13種。

なぜ改刻の必要があったのか。理由は明解。モノタイプ版は機械鋳造に適するよう整理・規格化されすぎているからだ。サイズ、ウェイト、線の質、コントラスト、エレメント、といった要素が揃いすぎると組版は均質で平板になる。この均質の程度の境界線をどこに置くか。それは書体の質 (優劣でなく) を左右する要因の一つとなる。トコトコといかにも楽しげに歩くローマン。まるでスキップをするかのようにリズミカルなイタリック。『ダンテ頌』の紙面に印されたオリジナル・ダンテが再び『INTO PRINT』の紙面に現れる。

* Hans Schmoller, *TWO TITANS, Mardersteig & Tschichold: A study in contrasts* (Typophile Chap Book 59), New York: The Typophiles, 1990
日本語版 ハンス・シュモラー『2人のタイポグラファ』朗文堂、1994年

* ジャンバティスタ・ボドニ
Giambattista Bodoni　1740－1813年
イタリア・パルマ公国印刷所の宮廷印刷家。1790年以降に作られたボドニのローマン体はモダンローマンの代名詞として知られている。

* ゲーテ
Johann Wolfgang von Goethe　1749－1832年
ドイツを代表する詩人、劇作家、小説家、自然科学者、政治家、法律家。代表作は『若きウェルテルの悩み』『ファウスト』そして『イタリア紀行』。

* ジョヴァンニ・ボッカッチョ
Giovanni Boccaccio　1313－75年
イタリア・フィレンツェの詩人、散文作家。中世イタリア・ルネサンスの人文主義者。『ダンテの生涯に関する小論文』はダンテの理解者としてのボッカッチョの功績。

* ダンテ・アリギエーリ
Dante Alighieri　1265－1321年
イタリア・フィレンツェの詩人、哲学者、政治家。政界を退き文筆活動を続ける。代表作は叙事詩『神曲』。イタリア文学最大の詩人で人文主義の先駆者。

* ジョン・ドレイファス
John G. Dreyfus　1918－2002年
イギリスのブックデザイナー、印刷史家。ケンブリッジ大学出版局およびモノタイプ社勤務。代表作は『INTO PRINT』のほか『A History of The Nonesuch Press』。

p. 023
Das Roemische Carneval 1788
著：J. W. Goethe
T：Martino Mardersteig
発行：Officina Bodoni
イタリア・ヴェローナ　1990年
300 x 210 mm　枚葉紙
鋳造活字 (Did pt)：
Bodoni Cancelleresco, 20 pt
Cancelleresco 13, Canoncino (小文字)
Bodoni Majuscole, 3 (大文字)

Das Römische Carneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt.

Der Staat macht wenig Anstalten, wenig Aufwand dazu. Der Kreis der Freuden bewegt sich von selbst, und die Polizei regiert ihn nur mit gelinder Hand.

Hier ist nicht ein Fest, das wie die vielen geistlichen Feste Roms die Augen der Zuschauer blendete; hier ist kein Feuerwerk, das von dem Castell Sanct Angelo einen einzigen überraschenden Anblick gewährte; hier ist keine Erleuchtung der Peterskirche und Kuppel, welche so viel Fremde aus allen Landen herbeilockt und befriedigt; hier ist keine glänzende Procession, bei deren Annäherung das Volk beten und staunen soll; hier wird vielmehr nur ein Zeichen gegeben, dass jeder so thöricht und toll sein dürfe, als er wolle, und dass ausser Schlägen und Messerstichen fast alles erlaubt sei.

Der Unterschied zwischen Hohen und Niedern scheint einen Augenblick aufgehoben: alles nähert sich einander, jeder nimmt was ihm begegnet leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht erhalten.

.xiiij. factine da maestro Giovanni del Virgilio bolognese, allora famosissimo e gran poeta, e di Dante stato singularissimo amico; li quali sono questi appresso scripti:

XVII

Teologus Dantes, nullius dogmatis expers,
quod foveat claro phylosophya sinu,
gloria musarum, vulgo gratissimus auctor,
hic iacet, et fama pulsat utrumque polum.
Qui loca defunctis gladiis regnumque gemellis
distribuit, laycis rhetoricisque modis;
pascua Pyeriis demum resonabat avenis:
Amtropos heu letum livida rupit opus.
Huic ingrata tulit tristem Florentia fructum,
exilium, vati patria cruda suo;
quem pia Guidonis gremio Ravenna Novelli
gaudet honorati continuisse ducis.
Mille trecentenis ter septem Numinis annis
ad sua septembris ydibus astra redit.

XVIII

O ingrata patria, quale dementia, quale trascutaggine ti teneva, quando tu il tuo carissimo cittadino, il tuo benefactore precipuo, il tuo unico poeta con crudeltà disusata

48

TRATTATELLO IN LAUDE DI DANTE
著：Giovanni Boccaccio
D：Giovanni Mardersteig
発行：Officina Bodoni, Verona
イタリア 1955年
215.5 x 135 mm 函＋上製
鋳造活字（Did pt）：
Dante, Dante Italic
12 pt / 1.5 pt, 30 pt Initial
印刷：Officina Bodoni, Verona

---

p.026
Amores
著：P. Ovidii Nasonis
D：Giovanni Mardersteig
発行：Officina Bodoni, Verona
イタリア 1932年
240 x 160 mm 刷り出しシート
鋳造活字（Did pt）：
Arrighi-Vicenza 16 pt / 2 pt

---

p.027
INTO PRINT:
Selected Writings on Printing History, Typography and Book Production
著：John Dreyfus
D：John Trevitt
Greek key-pattern ornament by Hermann Zapf
発行：The British Library, London
イギリス 1994年
235 x 157 mm（81.9%） 函＋上製
フォント（DTP pt）：
VAL Dante
12 pt / 12.5 pt 送り, 10 pt / 11 pt 送り
印刷：Stamperia Valdonega, Verona

mettasti in fuga, e poscia tenuta t'à? Se forse per la comune furia di quel tempo mal consigliata ti scusi, ché, tornata, cessate l'ire, la tranquillità dell'animo, ripentùtati del facto, nol rivocasti? De! non te rincrescha lo stare con meco, che tuo figliuol sono, alquanto a ragione, e quello che giusta indegnatione mi fa dire, come da huomo che ti ramendi disidera e non che tu sii punita, piglerai. Parti egli essere gloriosa di tanti titoli e di tali, che tu quello uno del quale non ài vicino città che di simile si possa exaltare, tu abbi voluto da te cacciare? De! dimi: di qua' victorie, di qua' triumphi, di quali excellentie, di quali valorosi cittadini se' tu splendente? Le tue riccheçe, cosa mobile e incerta; le tue belleçe, cosa fragile e caduca; le tue dilicateçe, cosa vituperevole e feminile, ti fanno nota nel falso giudicio de' popoli, il quale più ad apparença che ad esistença sempre riguarda. De! gloriera' ti tu de' tuoi mercatanti e de' molti artisti, donde tu se' piena? Sciocchamente farai: l'uno fu continuamente, l'avaritia operandolo, mestiere servile; l'arte, la quale un tempo nobilitata fu dagl'ingengni, in tanto che una seconda natura la fecero, dal'avaritia me-

49

Nec tamen hoc unum doleo, non oscula tantum
    Iuncta queror, quamvis haec quoque iuncta queror;
Illa nisi in lecto nusquam potuere doceri.
    Nescio quis pretium grande magister habet.

VI

sittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
    Occidit: exequias ite frequenter, aves;
Ite, piae volucres, et plangite pectora pinnis
    Et rigido teneras ungue notate genas;
Horrida pro maestis lanietur pluma capillis,
    Pro longa resonent carmina vestra tuba!
Quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,
    Expletast annis ista querela suis;
Alitis in rarae miserum devertere funus:
    Magna, sed antiquast causa doloris Itys.
Omnes, quae liquido libratis in aere cursus,
    Tu tamen ante alios, turtur amice, dole!
Plena fuit vobis omni concordia vita,
    Et stetit ad finem longa tenaxque fides:
Quod fuit Argolico iuvenis Phoceus Orestae,
    Hoc tibi, dum licuit, psittace, turtur erat.

that Griffo, being a tremendously skilful and sensitive goldsmith, was obsessed with the idea, also shared by Gutenberg, that the liveliness of handwriting – in this case a humanistic roman – could best be achieved by introducing slight variations to castings of the same letters. He then understood why several varieties of certain letter forms had been deliberately introduced into the fount used by the compositor who set the text of *De Aetna*: it reduced the deadly uniformity which so often made a printed page look unsatisfactory to Venetians who had learnt to read from books written by hand in a republic where printing had been practised for only about thirty years.

Evidently Griffo had wanted to avoid being reproached by readers familiar with the characteristics of books written by scribes, which inevitably showed many minor variations of letter forms. To lessen the danger of his types being criticized for creating a monotonous page, he introduced variations of letter-forms such as:

aaa cc eeeèè oo
mm nn pp uu

and to create additional variety, he created several letters to which he gave scribal flourishes, such as:

a e m r t ct

The six-month period in which Malin collaborated with him in recreating Griffo's type, said Mardersteig, was an exciting time. His house was large enough for him to be able to give Malin a room there to use as his workshop. Every evening the two men sat down with the smoke proofs, and compared them with the original edition of *De Aetna*. Malin had developed the admirable knack of producing not merely smoke proofs of single isolated letters, but of stamping out several lines of text on one proof, using a small gadget of his own invention. This enabled the two collaborators to judge the effect of a recut letter not in isolation, but in its intended form, as just one frequently recurring letter used in a great variety of combinations to form words. In this way Mardersteig was able to judge the overall effect of Malin's recutting before any matrices were struck, or the type cast. This endeavour was a most valuable experience, Mardersteig wrote, and it later pointed the

right direction for him to take when he went on to make drawings for his own type designs.

Mardersteig noticed that another Venetian printer had earlier tried to relieve the monotony of his printed pages by using varations to the shapes of the more important letters he cut for his fount: he was Nicolaus Jenson, the designer of a splendid roman type which became popular in the 1470s, a quarter of a century before the publication of *De Aetna*. Scrutinizing some of the shorter texts printed by Jenson, such as the *Decor puellarum* (Venice, 1471), Mardersteig found more than one form of the same letter within a single line of text, which led him to remark:

Whether Griffo picked up this idea from Jenson or whether he hit upon the same scheme independently of his predecessor will probably never be established; perhaps he simply followed a tradition which was common amongst punchcutters. What is certain is that in Bembo's *De Aetna*, the principle of using several variations of the same letter is applied far more extensively than in Jenson's books.[2]

He also detected that Griffo's types showed a gradual evolution from the earliest Venetian types, continually improving until they reached their finest form in the type used for *De Aetna*. In a note on the types used in his own Officina Bodoni edition of that book printed in 1969, he observed:

While Jenson's roman betrays the fact that it originates from humanistic writing, a fact which is also its great attraction, Griffo went a step further when he rid himself of the influence of the characteristic round forms of letters written with a pen; he developed instead a narrower, and it might be said a more *modern* form, which was better suited to the punchcutter's graver. Whereas Jenson's style made a strong appeal to the sense of beauty prevalent in the period of Art Nouveau, today our taste in both architecture and in typography inclines towards simpler and more disciplined forms.[2]

When Morison had an opportunity to compare Monotype Bembo with Mardersteig's first trial setting in his Griffo type, it surprised him that the differences between the two were so much greater than he had expected. Mardersteig for his part found it undeniable that the hand of Francesco Griffo could no longer be readily detected in Monotype Bembo, although he considered that the Monotype version had the merits of being more free from idiosyncracy than the Malin recutting, and more modern in appearance, without completely abandoning the characteristics of the model on which it was based. As to the merits of the Malin recutting, he rightly considered that it came closer to the original without being an exact copy – something which it never claimed to be.

Frederic Warde（フレデリック・ウォード）

1894－1939年 アメリカ
タイポグラフィ／タイプデザイン／印刷

p.029
The Calligraphic Models of LUDOVICO DEGLI ARRIGHI surnamed VICENTINO
D・T：Frederic Warde
スイス 1926年3月
250 x 155 mm 上製
鋳造活字（Did pt）：
Arrighi types 16 pt / 3 pt
印刷：Officina Bodoni, Montagnola di Lugano
—
本書はアリッギの1冊目の『LA OPERINA』と2冊目の『IL MODO DE TEMPERARE LE PENNE』を一冊にまとめた復刻本。フレデリック・ウォードの個人的な企画によって進められた。巻頭の序文を記したのはスタンリー・モリスン。

*ルドヴィコ・デリ・アリッギ
Ludovico degli Arrighi
1490?－1527年 イタリア・ヴィゼンツァローマ教王庁書記官でありカリグラファ。
自身の書法の教科書でチャンセリーカーシヴ活字を鋳造・製作した。
—
*『LA OPERINA』の英語版は1979年にポール・スタンダードが『Arrighi's Running Hand』(A Pentalic Book)として出版。
日本語訳は『美しき痕跡』フランチェスコ・ピアゼットン著（萱野有美訳、みすず書房、2020年）に収録されている。
—
*チャンセリーカーシヴ
Chancery Cursive
ローマ教王庁に勤める書記官が様式化したルネサンス期の書法。
イタリアの人文主義者が好んで用いたことから「ヒューマニスト・イタリック・カーシヴ」とも呼ばれる。
この様式はアリッギによって推し進められ「チャンセリー・バスタルダ」として成立する(1517年)。「チャンセリー」は教皇庁と教会とを結ぶ通信機関「教皇庁尚書院」を指す言葉。

アメリカのタイポグラファ、フレデリック・ウォードは作品数が少ない。ウォードが比較的短命であったことは理由の一つではあるが、理由はそれだけではないようだ。わかっているのは、45年の生涯のうち、晩年の10年が特に不遇であったということぐらいだ。

その代表作は1926年の本書『The Calligraphic Models of LUDOVICO DEGLI ARRIGHI surnamed VICENTINO』(p.029)である。さらにいえば、同じ1926年刊行のソクラテスとプラトンの対話集『CRITO』、モノタイプ社の花形装飾活字の見本帳『PRINTERS ORNAMENTS』(1928年) などだろう。またウォードが敬愛する先輩ブルース・ロジャースの評伝『Bruce Rogers, Designer of Book（『THE FLEURON IV』初出）も著している。

ルドヴィコ・デリ・アリッギ*は、ローマ法王庁の書記官であり、ローマで当代きってのカリグラファとして知られている。アリッギの名が知られるようになったのは、彼の書法の教科書『LA OPERINA』(ローマ 1522年)*によってである。アリッギはこの教科書で、自らの書法「チャンセリーカーシヴ」*を木版印刷によって出版した。

続く1523年の『IL MODO DE TEMPERARE LE PENNE』では自身で初めて鋳造したイタリック体活字を使用している。

ウォードはアリッギが1524年に制作した2番目の活字「コリチアーノ」の復刻を試みる。1925年、ウォードはアリッギのリ・デザイン案を抱えて、ヨーロッパに渡り、腕のいい活字父型彫刻師（ジョルジュ・プルメ）を探し出し、さらに印刷・出版へと駒を進めた。

ウォードの協力者はスイス・ルガーノに拠点をもつジョヴァンニ・マーダーシュタイク。個人印刷所「オフィチーナ・ボドニ」の主宰者だ。

ウォードは大文字のローマン体と小文字の「チャンセリー」(イタリック) を組み合わせたこの活字を「ヴィゼンチーノ」と名づけた。この書体を用いてマーダーシュタイクのオフィチーナ・ボドニで印刷をしたのが『…VICENTINO』である。

序文はスタンリー・モリスン。モノタイプ社のタイポグラフィ・アドバイザーであり、タイムズ・ニューローマンのデザインで知られる20世紀を代表するタイポグラファである。

掲載したのはその序文である。使用書体はヴィゼンチーノ。オリジナル・アリッギに範を採ったそのアセンダーは優雅だ。先のボドニ・チャンセリー同様、書体そのものが持つ審美性に組版造形が絡め取られないことを本書の趣旨としながらも、この空間の優雅さは、書体の造形抜きには語れない。けれども本書の組版は書体の造形の持つ審美性ありきでないことはあきらかである。

本来、このような長いエクステンダーがあるのであれば、行間を広くとらなくても読書空間は維持できる。だが、実際には3ポイントの行間が組み込まれている。結果、その空間は右から入るチャンセリーの起筆の造形性を際立たせ、同時に密度感の軽減によって筆致が持つ熱量を下げる役割を果たしている。

ヴィゼンチーノの線質は極めて繊細だ。線質のコントラストは弱いが、その微妙な抑揚は16ポイントというサイズが確保している。

組版の中での白眉は行頭であろう。行頭を少しだけぶら下げるハンギング・インデント。ただそれだけなのに実に生き生きとしたアクセントを紙面にもたらしている。書体の審美性に頼ることと生かすことは似て非なるのだ。

本書の奥付には、2冊目の『CRITO』に全面的に使われる「ヴィゼンツァ」が試験的に使われている。その起筆はヴィゼンチーノとは逆の左から入る鋭角な起筆で、前出の『Amores』(p.026) で使われている。

ブルース・ロジャースが範を取ったニコラ・ジェンソンの改刻書体「セントール」には本来イタリックがなかった。このセントールをモノタイプ自動活字鋳造植字機用に採用したいとの話が持ち上がったとき、ロジャースが随伴用イタリックに推薦したのがウォードのヴィゼンツァであった。ウォードはモノタイプ・セントールに適合させるため、エクステンダーを削り、さまざまな点でセントールに適合するようリ・デザインを行った。

モノタイプ・セントールはニコラ・ジェンソンの改刻として高い評価を得て、写真植字、デジタルフォントと、時代のテクノロジーに合わせた進化を遂げた名書体となった。

2023年、イギリスで書体デザイナーとして活動をする日本人書体デザイナー大曲都市によって、ニュー・セントールが発表された。ニュー・セントールはモノタイプ・セントールの全面改刻で、オリジナル、原図、モノタイプ、デジタル、全てのデザインが詳細に見直されている。さらには以前にはなかったヴィゼンチーノ（アリッギ）、ヴィゼンツァの2種類が、ともにニュー・セントールのオルタネート・イタリックとして100年ぶりに実装されている。

INTRODUCTION

The development of writing, so closely associated with the official hands practised in the courts of the principal Chanceries, owes a great deal to that most conservative of all societies, the Church of Rome. The body of administrative and judicial institutions maintained by the Roman pontiffs from early times included a group of lawyers and scriveners later known as the "Cancellaria Apostolica." From this department were sent out all papal letters of a certain importance. Such letters were called Bulls from their leaden seal "bulla." The Bull was engrossed in a characteristically elaborate gothic hand, and was composed according to a common formula whose initial phrase ran "Pius episcopus, seruus seruorum Dei." The complicated script in which Bulls were written survived until the pontificate of Leo XIII, it having already long been the custom, lest the recipient misinterpreted the hieroglyphics of the original, to accompany the Bull by a copy in contemporary round hand. It may be said without exaggeration that this same round hand owes its existence very largely to the fact that it was adopted in

Bruce Rogers
(ブルース・ロジャース)

1870－1957年 アメリカ
ブックデザイン／タイポグラフィ／タイプデザイン／イラストレーション

どんなに大きなプロジェクトでも、どんなに潤沢な予算がある仕事でも、たった1冊の可憐な書物の前ではひれ伏さざるを得ない——そう思わせてくれる1冊がブルース・ロジャースが手掛けた『The Pierrot of the Minute(小さなピエロ)』(p.031)だ。

ブルース・ロジャースは20世紀前半のアメリカを代表するタイポグラファ／ブックデザイナー／タイプデザイナーとして知られている。そのロジャースの仕事の中でも、最も知られているのがローマン体「セントール」のデザインだ。

セントールは、15世紀イタリア・ルネサンスの時代にニコラ・ジェンソン*によって作られたローマン体活字を元に、ロジャースが復刻・改刻した書体で、書体名は1915年モーリス・ゲラン著『Le Centaure(セントール／ケンタウロス)』に使用したことによって名づけられた。セントールは1929年にモノタイプ・セントールとして市場に解放されて以来、ヴェネチアンローマンを代表する書体であり続け、今なお第一線の書体として使われている。

ロジャースが書体とブックデザインの道に進んだのは、フレデリック・ガウディ、エリック・ギル、ジョヴァンニ・マーダーシュタイクなど同世代のタイポグラファと同様に、19世紀末のウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ、プライベートプレス運動に感化されたからであった。

ロジャースの代表作には、スタンリー・モリスン著『Fra Luca de Pacioli(ルカ・パチョーリの古典アルファベット・ローマン)』(1933年)、トーマス・モアの『Utopia(ユートピア)』(1934年)ほか、『The Oxford Lectern Bible(オックスフォード・レクターン聖書)』(1935年)などの大著かつ豪華本が一般的に知られている。けれども、である。

ここでは『小さなピエロ』を紹介したい。このたった56ページの小さな書物の佇まいはどうだ。繊細で可憐なピエール・シモン・フールニエ*の花形装飾に囲まれた本文組版。ここにはこれ見よがしな加工もなければ、気負いも衒いも、技芸を誇る気配もない。掌にすっぽりと収まり、そこから、言葉が、花びらがこぼれ落ちてくる。

『小さなピエロ』の花形装飾は演劇の舞台の緞帳であろう。小扉に始まり、本扉、本文と花形装飾の体裁はそのつど変化し、読者は観客としてテキストという舞台に引き込まれていくというシーケンスだ。

組体裁の基本はセンタード。だが、本文はテキストの性格上、左頭揃え右成り行き組のラギッドとなり、組幅はテキストの改行に無理がない程度の幅として設定されている。紙面のプロポーションは腰高。装飾の中に納められたノンブル……。

次は、イタリア・ルネサンスの精神を受け継いだフランス・ルネサンスを象徴する書物。それがジェフロワ・トリィ*の『CHAMP FLEURY』*(pp.032–033)だ。『小さなピエロ』同様、グロリエ・クラブ*を版元とするこのトリィの英語版による復刊を手掛けたのもロジャースだ。

1500年代初頭、フランス・ルネサンスの人文学者トリィは、文芸、美術、工芸、幾何学、さらにはローマ大文字の解析、印刷、活字製作など、イタリアで学んだ学問と技芸をフランスで展開すべく取り組んでいた。『CHAMP FLEURY』はそのトリィの学識の集成ともいえる著作である。

ロジャース版の使用書体はセントール。基本的には16世紀の原著の体裁に準拠した復刊である。トリィの組体裁もロジャースの組体裁も左右揃えで、両ページに配されている柱は本文と同サイズの大文字でセンタード。ノンブルも注釈も左右対称だ。だが、ロジャースの英語版は、単なる置き換えでなく、テキスト量と内容との整合性をとるべく全ページを見直している。本文の組幅を狭めて注釈の組幅を広げ、図版の配置も文字量に応じて調整している。それでも全体としては、イタリア・ルネサンスの雰囲気はそのままで、行頭装飾や、ハーフダイヤモンド・インデンションなど、アルダス工房のエッセンスがいたるところで踏襲されている。一部に1行アキはあるものの基本的には段落改行に字下げはなく、イニシャルが施されているのもオリジナルの仕様そのままだ。

この時期のセントールには、まだイタリックは実装されていない。代わりに使われたのはフランスを代表するローマン体「ギャラモン」(ジャノン系であるATFギャラモン)*のイタリックだ。ペンの筆跡が残る硬質なセントールとスワッシュレターが多用された流麗な線質のATFギャラモン・イタリックとの組み合わせ……。

トリィはイタリア・ルネサンスの文芸、技術をフランスに持ち込みフランス・ルネサンスを開花させた中心人物。ロジャースはアルダスと若き活字父型彫刻師ギャラモンの仲介役を果たしたトリィの功績を、タイポグラフィの成果が凝縮された『CHAMP FLEURY』の復刻にそっと忍ばせたのではないか。そう思える書体選択である。

*ニコラ・ジェンソン
Nicolas Jenson 1420－81年
フランス→ドイツ→イタリア
フランス人活字製造・印刷者。
イタリア・ルネサンス期のヴェネツィアで活字製造と印刷を行う。1470年頃史上初めてのローマン体活字を製作。

*ピエール・シモン・フールニエ
Pierre Simon Fournier
1712－68年 フランス・パリ
フランス・ロココ期の活字製造者。
ポイントシステムの提唱者。
トランジショナルローマンの製作ほか可憐な花形装飾活字でも知られる。
1764/68年の発行の『Manuale Tipografico(タイポグラフィの手引き)』の著者。

*ジェフロワ・トリィ
Geofroy Tory
1480－1533年 フランス・パリ
芸術家、学者、人文主義学者、印刷・出版人、正書法改革者。
イタリア・ルネサンスの文芸、芸術、科学技術などさまざまな分野を学んだフランス・ルネサンスの中心人物。
1530年頃、フランソワ1世から「王の印刷者」の称号を与えられた。

*『CHAMP FLEURY』は、1529年にパリで印刷・出版された。原著は3巻。
第1巻はフランス語の発音、文法の使用法を掲載。アクセント、シディラ、アポストロフィなど新しい符号を提唱。
第2巻は人間の自然な身体と顔の比率と、古代ローマの文字の比率の検証。
第3巻は大文字のアルファベットの幾何学的分析とその解説、および多言語13種のアルファベットの紹介。

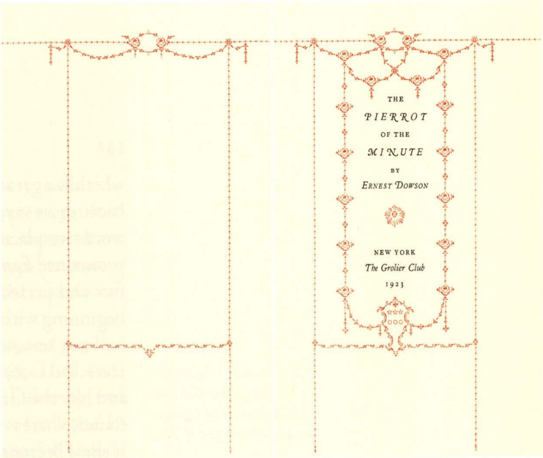
*グロリエ・クラブ
The Grolier Club
1884年1月に設立されたニューヨークの私設愛書家クラブ。

*ギャラモン
ここで使用されたギャラモンは1917年にデザインされ18年にATF(American Type Founders)からリリースされたギャラモンである。
デザインは同社のタイプデザイナーモリス・フラー・ベントン(1872－1948年)。比較的硬質なオリジナル系のギャラモンと異なり、近代的で柔らかな線質のジャン・ジャノン(1580－1658年)の系譜にあるギャラモンである。

The Pierrot of the Minute
著：Ernest Dowson✳
D：Bruce Rogers
発行：The Grolier Club, New York
アメリカ　1923年
7 x 4 1/2 inches:
178 x 112 mm（47.3%）函＋上製
鋳造活字（US pt）：
Deberny type
10 pt / 4.5 pt, 10 pt / 2.5 pt
Fournier Vignetts
—
✳アーネスト・ドーソン
Ernest Dowson
1867－1900年　イギリス・ロンドン
詩人、小説家、短編小説家。
『小さなピエロ』は、一幕ものの
短いピエロと月の乙女の物語、
戯曲である。エレガントな文体、
控えめな古語。

---

p.032–033
CHAMP FLEURY
著・D：Geofroy Tory
英訳・注釈（English and Annotated）：
George B. Ives
T：Bruce Rogers
発行：The Grolier Club, New York
アメリカ　1927年
復刻版発行：Kraus Reprint Corporation
アメリカ　1967年
12 1/2 x 8 1/2 inches:
310 x 215 mm（88.1%）上製
鋳造活字（US pt）：
Centaur, ATF Garamond Italic,
Goudy Old Style
14 pt / 2 pt


THE
PIERROT
OF THE
MINUTE
BY
ERNEST DOWSON

NEW YORK
The Grolier Club
1923

4

THE CHARACTERS
PIERROT
A MOON MAIDEN

5

THE SCENE
A GLADE IN THE PARC DU PETIT TRIANON. IN THE CENTRE A DORIC TEMPLE WITH STEPS COMING DOWN THE STAGE. ON THE LEFT A LITTLE CUPID ON A PEDESTAL. TWILIGHT.

(Pierrot enters with his hands full of lilies. He is burdened with a little basket. He stands gazing at the Temple and the Statue.)

PIERROT

My journey's end! This surely is the glade
Which I was promised: I have well obeyed!
A clue of lilies was I bid to find,
Where the green alleys most obscurely wind;
Where tall oaks darkliest canopy o'erhead,
And moss and violet make the softest bed;

6

Where the path ends, and leagues behind me lie
The gleaming courts and gardens of Versailles;
The lilies streamed before me, green and white;
I gathered, following: they led me right,
To the bright temple and the sacred grove:
This is, in truth, the very shrine of Love!

(He gathers together his flowers and lays them at the foot of Cupid's statue; then he goes timidly up the first steps of the temple and stops.)

PIERROT

It is so solitary, I grow afraid.
Is there no priest here, no devoted maid?
Is there no oracle, no voice to speak,
Interpreting to me the word I seek?

(A very gentle music of lutes floats out from the temple. Pierrot starts back; he shows extreme surprise; then he returns to the foreground and crouches down in rapt attention until the music ceases. His face grows puzzled and petulant.)

7

PIERROT

Too soon! too soon! in that enchanting strain,
Days yet unlived, I almost lived again:
It almost taught me that I most would know—
Why am I here, and why am I Pierrot?

(Absently he picks up a lily which has fallen to the ground, and repeats:)

PIERROT

Why came I here, and why am I Pierrot?
That music and this silence both affright;
Pierrot can never be a friend of night.
I never felt my solitude before—
Once safe at home, I will return no more.
Yet the commandment of the scroll was plain;
While the light lingers let me read again.

(He takes a scroll from his bosom and reads:)

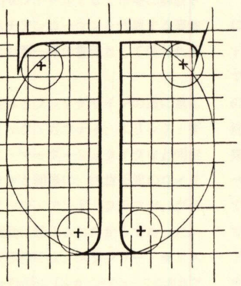
PIERROT

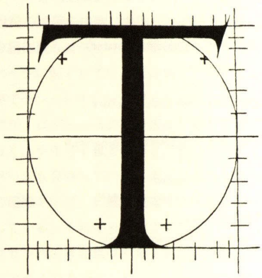
"He loves to-night who never loved before;
Who ever loved, to-night shall love once more."

which is a great vice in Latin. I know not if this vice has befallen them because we say, in French, 'escripre' and 'escole,' and because in some words we place E before S, in imitation of the Greeks, who write and pronounce *Epsilon* before *Sigma,* that is to say, E before Σ, in the imperfect and perfect tenses of verbs beginning with *Sigma;* also in words beginning with *Zita,* Ξι, & *Psi,* whereof *Sigma* is a part, saying, Σπειρω εσπειρον, εσπαρκα. Στρεφω εστρεφον, εστραφα. Ζαω, εζαον, εζηκα. Ξεω, εξεον, εξεκα. Ψαλλω, εψαλλον, εψαλκα.* The low Bretons† pronounce S very well, and like the Greeks; for between two vowels, they give it a full, solid sound, whereas we, like the Latins, weaken it & make it flat, so to speak. If these Bretons wished to say, *Nisi musa desiderium amiserit,* they would pronounce the S so full that there would seem to be two instead of one, saying, *Nissi mussa dessiderium amisserit.*

**Tory wrote* φαλλω, εφαλλον, εφαλκα, *but there is no such Greek verb; and Sigma is not a component part of Phi.*

† Les Bretons bretonnants; according to Cotgrave, a Breton bretonnant is 'A low Britan (sic), who speakes halfe welch, halfe Saxon, all barbarously.'





THE letter T here drawn, made from the I, is ten units in height, like all the others, and eight and a half units in breadth at the top; and the ends of its arms & its foot are curved by four turns of the compass; I have marked the centres whereon to set the point of the compass.

T Says Martianus Capella, *appulsu linguæ, dentibus impulsis excuditur.* That is to say, T is pronounced by putting the tongue against the closed teeth. The Italians pronounce it so full & resonantly that it seems as if they add an E to it, when, instead of saying, *Caput vertigine laborat,* they pronounce, *Capute vertigine laborate.* I have heard it so pronounced in Rome, in the school called La Sapienza, and in many other distinguished places in Italy. This pronunciation is in no wise followed by the

people of Lyons, who drop the T, and do not pronounce it at all at the end of the third person plural of active and neuter verbs, saying *Amaverun* and *Araverun* for *Amaverunt* and *Araverunt.* In like manner some Picards drop the T at the end of certain French words, as when, meaning to say, *Comant cela comant? Monsieur, cest une jument,* they say, *Coman chela coman? Monsieur, chest une jumen.*

T Is of the same figure and shape in Greek and Latin, and is called in Greek, *Taf,* which denotes that it is without aspirate. The Latins and we have it sometimes alone and without an aspirate following, and sometimes we add the aspirate to it; but the Greeks have for T and H a single letter, which they call Θητα. The Hebrews also have for T alone a single letter, which they call *Teth,* and another letter for T aspirated, which they call *Thau.**

TAF,—that is to say, T,—as Asconius Pedianus† says, was one of the three letters used by the ancients in their criminal trials and judgements. When they wished to condemn some person as guilty, they threw into a vessel made for that purpose the letter Θ written on a small bit of paper, or parchment, or some other like substance suitable to be written upon. When they wished to acquit, they threw into the said vessel the letter *Taf,* so written. And when they were in doubt about the pending cause, they threw in a *Lambda,* which signified that they had not as yet sufficient knowledge of the said cause. You will find this set forth in Proverb LVI of the first Chiliad of Erasmus, of which the title is Θ *præfigere.*

T Has C for a companion, which precedes it, and is always joined to it in the same syllable, as in the words Pectus, Actus, & a thousand others; for which reason modern writers, following the ancient, still write *c* and *t* as one letter, called an abbreviation, written thus—*ct;* and these two, as I have said, are always grouped with the following vowel in the same syllable, as—*Pe-ctus, A-ctus, Ne-cto, Le-ctus, Pi-ctus;* just as in the case of M before N, which must always be written with the N in the same syllable with the vowel that follows them, as in the words, *Mnestheus, A-mnis, O-mnis, Sa-mnis,* and other like words. I say this chiefly for the behoof of some who separate them, being ignorant of their affinity and perpetual alliance.

T Before N also must be in the same syllable, as we see in the words *Tle-ptolemus,*‡ & *Æ-tna.* And in like manner before R, as can be seen in a thousand words.

* *In the description of the Hebrew alphabet, infra, p. 162, Thau does not appear. The nearest approach to it is Tau.*

† *Q. Asconius Pedianus, a learned grammarian of Padua, who wrote* (A.D. 41) *a valuable commentary on Cicero.*

‡ *A curious instance of Tory's carelessness.*

Stanley Morison
(スタンリー・モリスン)

1889－1967年　イギリス
タイポグラフィ／タイプデザイン／執筆／編集／
印刷／出版／文字活字史研究

p.036
ON TYPE FACES:
Examples of the use of type for the printing of books
著・D：Stanley Morison
発行：The Medici Society Ltd
イギリス　1923年
312 x 238 mm（80.5％）上製
鋳造活字（US pt）：
Riccardi Press Fount
14 pt / solid

＊フランシス・メネル
Francis Meynell　1891－1975年
タイポグラファ、編集者、出版人。
ペリカン・プレス運営ののち
1923年にナンサッチ・プレスを設立。
小説・詩歌を含む数多くの文芸書を
復刻し発行した。

＊オリバー・サイモン
Oliver Simon　1895－1956年
カーウェン・プレスに勤務。『THE FLEURON』の1－4巻までの編集を担当。1945年発行のサイモンの名著『Introduction to Typography』は少なくとも6回以上の版を重ねている。

＊タイムズ・ニューローマン
Times New Roman
イギリスを代表する新聞
『タイムズ』紙のためにデザイン
された書体。モノタイプ「プランタン」
の骨格を踏襲し、エッジの立った
シャープで近代的なデザインとなって
いる。1932年より使用されている。

＊エドワード・フィリップ・プリンス
Edward Philip Prince　1846－1923年
ウィリアム・モリスの活字を始め、
ダヴズ・プレス、アシェンデン・
プレス、クラナッハ・プレスといった、
数多くのプライベートプレスの
活字父型彫刻を手掛けた。

---

p.037
THE FLEURON:
A Journal of Typography No.7
D・編集：Stanley Morison
発行：Cambridge University Press
イギリス　1930年
278 x 213 mm（90.4％）上製
鋳造活字（US pt）：
Monotype Fournie
14 pt / 2 pt
—
活字と印刷の質の向上を目指し
議論する場として刊行された
タイポグラフィ専門誌。評論、
エッセイ、研究論文、書評、
活字書体批評のほか、貼り込みの
活字組見本などが掲載されている。

20世紀西洋のタイポグラフィを牽引した人物、それがスタンリー・モリスンである。モリスンは青年期にフランシス・メネル＊、オリバー・サイモン＊など印刷・活字史研究、活字製造、書誌学に精通した友人たちとともに古典活字に関する知識・教養を養い、1922年よりイギリス、ロンドンのモノタイプ社にて自動活字鋳造植字機（モノタイプ機）に適合させるための書体開発に、タイポグラフィ・アドバイザーとして携わった。

関わった書体は、ギャラモン、ポリフィラス、バスカヴィル、フールニエ、ベンボ、セントール、アリッギ、ベル、ワルバウム、ファン・ダイク、エアハルトなど、ルネサンスからモダンまでの古典書体の復刻と改刻。そしてギルサン、パペチュア、ロムルス、ダンテ、アルバータスなどの新刻。さらには、新聞用書体の開発プロジェクト「タイムズ・ニューローマン＊」。モリスンはこれらの書体開発を、自らの学識と人脈を最大限に活用して実現させていった。

新刻にあたってモリスンは、自国のエリック・ギル（p.035）をはじめ、オランダのヤン・ファン・クリンペン（p.035）、スイスからイタリアへと活動拠点を移したジョヴァンニ・マーダーシュタイク（p.020）、アメリカのブルース・ロジャース（p.030）とフレデリック・ウォード（p.028）など、同世代の同志と協働していった。

このグループは、モリスンとサイモンが先達の衣鉢を継いで1923年に創刊したタイポグラフィ専門誌『THE FLEURON（フラーロン）』にちなんでおり、便宜上日本の研究グループでは「フラーロン派」と呼ばれている。

『THE FLEURON』は1930年までの間に7号が発行された。雑誌、といっても1冊平均250ページに及ぶ大部だ。同誌には世界各国のタイポグラファからの寄稿や資料の提供、活字製造会社各社の組見本や広告が掲載され、モリスンらの書体開発を後押しした。

モリスンが20世紀に果たした役割は絶大なものがある。だが、その重要さゆえに批判的に語りにくいという難点もある。いずれにせよ彼らフラーロン派の分厚い知識と多角的なタイポグラフィへの関わり方が、国内外に圧倒的な影響を与えたのは確かだ。

『On Type Faces』（p.036）は、モリスンがモノタイプ社に請われた年とほぼ同時期に刊行された歴代のタイプフェイスが紹介された書物である。掲載書体は製造会社を問わず、モリスンのお眼鏡にかなったものだけが選出されている。全体のページ構成はヴェネチアン・スクール、オールドフェイス・スクール、タイトリングレターといった3つのセクションに分けられ、個性豊かな書体が紹介されている。たとえばヴェネチアン・スクールではモノタイプ・ヴェネチアン、クロイスター、インキュナブラ、リッカルディ、メリーマウントなど、今見れば激渋の書体が選択されている。そのタイトルページ（p.036）を見てみたい。

本文用書体はヴェネチアン・スクールで紹介されているリッカルディ・プレスのローマン体。書体デザインはハーバートP.ホース、父型彫刻はウィリアム・モリスのケルムスコット・プレスをはじめイギリスの個人印刷所の活字のほとんどを手がけたエドワード・フィリップ・プリンス＊。そのどれもが手工芸的痕跡が残る。思わず「木版？」と感じるほど黒々とした組版濃度で、モリスの本文用書体、ゴールデン・タイプを彷彿とさせる。

組体裁は当然の如く、保守的なジャスティファイ。だが、驚嘆すべきは序論全8ページにわたって段落なしという過激な組版。モリスンは保守的、という認識はここで一挙に崩れ去る。しかもタイトルの「INTRODUCTION」は左頭揃えの非対称。組版と紙面のプロポーションは、ノド、天、小口、地と順を追って広がるたっぷりとしたマージン。そして、一見無個性のように見えるが、モリスンの組版は往々にして組幅が広く、それがモリスンのある種の個性となって表れている。

モリスンは生涯数えきれないほどの著作、論文を著したが『THE FLEURON』（p.037）はその象徴的存在である。掲載したページは第7巻に掲載された、タイポグラフィの意味領域を定義する論考「タイポグラフィの基本原理」だ。タイトル、ノンブルはセンタード。誌名と巻数（F VII）と折数（8折）は組幅両サイド。組版は段落改行字下げ有りのジャスティファイ。この見開きこそ、保守本流の典型例である。

モリスンの組幅は広い、と先に書いた。組幅が広ければ語間を調整し、リザース（語間が空きすぎると組版に語間の白い筋が連なり蛇行した川が表れる。リバーとも呼称される）を避け、ハイフネーションを軽減させることができる。

こうした保守的組版を現代の動的構成に見慣れた目で見ると、デザインしていないかのようにみえるかもしれない。けれども、タイポグラフィとは元来そういうものではないかという、実に堂々とした『THE FLEURON』の組版である。

Jan Van Krimpen
（ヤン・ファン・クリンペン）

1892－1958年 オランダ
タイポグラフィ／タイプデザイン

Eric Gill
（エリック・ギル）

1882－1940年 イギリス
彫刻／版画／タイプデザイン／タイポグラフィ／印刷／出版／カリグラフィ／建築／評論（社会・芸術・衣装）

ヤン・ファン・クリンペンは、オランダ・ハーレムを拠点とする伝統ある活字鋳造所、エンスヘデ（1703年創立）＊のタイプデザイナーでありブックデザイナーだ。

1923年にエンスヘデ入所後、クリンペンがデザインしたオリジナル書体は、ルテツィア（1925年）、ロマネ（1928－1949年）、ロムルス（1931年）、チャンセラレスカ・バスタルダ（1934年）、スペクトラム（1941－1943年）などである。

古典書体の復刻・改刻としては、スタンリー・モリスンからの依頼で行った17世紀オランダの父型彫刻師クリストフェル・ファン・ダイク＊の活字があり、1935年にモノタイプ社からファン・ダイクとしてリリースされている。

クリンペンがデザインした書体は気品があり優雅だ。流麗でしなやかな線質、腰高の基点、そして小文字の「h」「m」「n」の1画目から2画目へと筆脈が「繋がらない」独特のデザイン。1990年代初頭の20年ほどの間、欧米のタイプデザインはオランダを中心に回っていた。このオランダ発のタイプデザインの根底には、クリンペンの骨格と造形原理が息づいている。

『THE FLEURON』の最終第7巻の書体紹介記事の付録である「ロマネ・ローマン」を使用した組版を掲載した（pp.038－039）。ロマネ・ローマンは1768年のエンスヘデの書体見本帳に掲載されていたイタリック体にふさわしいローマン体として新刻された書体である。

クリンペンのタイポグラフィは静謐で端正な佇まいを特徴とするが、中でもこの見開きはその最たるものといえるだろう。見出しのローマ大文字の字間はたっぷりととられ、この空間が紙面全体のトーンを支配している。組幅は幅広。段落改行の字下げは深く風通しがよい。この幅広の組幅は、先のスタンリー・モリスンも同様だ。だが、モリスンの組幅があくまでも読書空間における組版の原理に則った論理的、合理的根拠に基づいているのに対し、クリンペンの組幅は広めの行間を確保するための組幅であり、モリスンの見出しの字間を確保するための組幅とは設計の優先順位が逆のようにみえるのだ。

クリンペンのタイポグラフィにおいては書体と空間の捉え方が等価、あるいは空間のほうが上位概念であるかのようだ。この空間は癒やしの空間や、緩さとして存在するのではなく、穏やかでありながらも凛とした気高さを保っている。それがクリンペンのタイポグラフィだといえよう。

エリック・ギルのタイポグラフィにおける功績と影響は甚大である。彼の本業である、彫刻、碑文、版画、そのどれもが、書体デザイン、ブックデザイン、イラストレーションへと反映されており、芸術、文学、工芸、政治、宗教、生活を含む「全て」の活動がギルそのものであると認識して良いだろう。しかし、ギルの死後に公開された日記の存在によって、現在、その「全て」をキャンセルすべきか否かが論じられ続けている。

ギルの創作活動の背景には、アーツ・アンド・クラフツ運動が存在している。とりわけ20世紀前半のイギリスのタイポグラフィを牽引した同時代の仲間、エドワード・ジョンストン＊、スタンリー・モリスン、ビアトリス・ウォード……との交誼はギルのデザイン活動の支えとなっている。

ギルがデザインした書体は、パペチュア（1928年）、ギルサン（1928年）、ジョアンナ（1930年）、ゴールデンコッカレル・タイプ（1928－31年）があるが、なかでもヒューマニスト・サンセリフの代名詞ともいえるギルサンの影響力は圧倒的で、その影響は当時から現代にまでに及んでいる。

『An Essay on Typography』（pp.040－041）は、1931年に初版が刊行された。判型を変えた1936年の2版から1988年の5版までは同じ体裁で発行され、以後今日まで幾度も版を重ねている。

使用書体は娘の名を冠した「ジョアンナ」。組体裁は左頭揃え、右成り行き組のラギッドで、古典様式を基本としたフラーロン派の仕事の中で唯一ともいえる非対称の組版である。行頭の字下げは一切なく、パラグラフ記号がその役割を果たしている。ラギッドといっても、その行末処理はのちのスイス・タイポグラフィの作為的空間処理と同義ではなく、語間を一定にすることを目的とする体裁で、行末の空間はほとんどない。

この体裁は1969年発行のノーマン・ポッター『What is a designer』でも用いられ、またロビン・キンロス（p.098）が主宰するハイフン・プレス発行の書籍がほぼこの体裁で組まれるなど、現代タイポグラフィのスタンダード組版となっている。

初版のノンブルは組版の天位置両サイドで、柱はない。2版の判型は小型になり、組版はそのままだが2行減、マージンは全て削られた。ノンブル位置も変更され、柱が新たに追加されている。

ギルの全ての造形は、ギル個人の身体性の表出だ。けれどもその造形は、人種や時代の垣根を越え、目には見えなくとも、通奏低音として、人々の琴線に触れ続けているのである。

pp.038－039
THE FLEURON:
A Journal of Typography No. 7
編集：Stanley Morison
D：Jan Van Krimpen
発行：Cambridge University Press
イギリス 1930年
278 x 213 mm（97.1％）上製
鋳造活字（US pt）：
Romanée 14 pt / 5.5 pt
印刷：The University Press, Cambridge

＊エンスヘデ活字鋳造所
Joh. Enschedé en Zonen
初代アイザック・エンスヘデによって1703年に設立された。活字鋳造に始まりセキュリティ文書、切手、紙幣の製作を主業務とする。1734年、あるいは53年にヨハン・ミヒャエル・フライシュマン（1701－68年）がエンスヘデの基幹書体となるローマン体を製作。以後のオランダ、イギリスのローマン体に影響を与えた。

＊クルストフェル・ファン・ダイク
Christoffel van Dijck 1601－69年
17世紀オランダの活字父型彫刻師。オールドローマンの系譜ではファン・ダイクは第3世代となる。ファン・ダイクの活字は、彼の死後、エルゼヴィル活字鋳造所からアムステルダム活字鋳造所に納められた。1799年、エンスヘデはアムステルダム活字鋳造所を買収。それに伴いファン・ダイクの活字鋳造設備一式はエンスヘデのもとにまとめられた。

---

pp.040－041
An Essay on Typography
著・D：Eric Gill
発行：Sheed & Ward, London
イギリス 1931年
B6判変型：185 x 121 mm 上製
鋳造活字（US pt）：
Hague & Gill Joanna
12 pt / 4 pt
印刷：René Hauge & Eric Gill

＊エドワード・ジョンストン
Edward Johnston 1872－1944年
近代カリグラフィの開拓者。ギルはジョンストンの教え子。1906年ハンドライティングにおける古典書体を網羅し、その書法を説いた名著『Writing and Illuminating, and Lettering』を出版。1916年にはロンドン地下鉄のための書体「ジョンストン」をデザインした。その時の助手がギルである。

INTRODUCTION

OF the raw materials which go to the making of a fine book most important is the form of its letter, because the primary purpose of the book is to be read. Its secondary purposes are several; it may be in itself an elaborate piece of decoration, like the more ambitious productions of the Kelmscott Press, which it would seem almost a liberty to read and a blasphemy to hold on your knees; it may be a monumental edition of an epoch-making masterpiece, a pocket volume of a poet, or a sumptuous memorial volume designed to express the genius of the deceased. But the choice of type face is always a matter of immediate and insistent importance. The problem is often less intelligently faced than it deserves. While the question of illustration, of paper, and of binding secure some sort of attention from author and publisher, the type is left to take care of itself. It should be repeated that the most important point of book production is the type of the text. The weight, colour, and spirit of the type define, or should define, much of the character of the illustration, the chapter headings, tail-pieces, and title-page decorations. The design of a satisfactory type face is far from being the simple problem it looks. If we all know our letters when we see them few of us are capable of making a tolerable alphabet even of capitals, and scarcely any one amongst us can be trusted to make a lower-case 'a' or 'g.' Clearly even the simple A.B.C. is a thing of mystery. Like all codes it should not be trifled with, but it is to be feared that in modern times it has not always been respected. Let us recall for instance the wriggling forms which nineteenth-century architects applied to their drawings. More pretentious and notorious failures may be found in the Essex House, Eragny, King's, and Vale Founts. Worst of all is perhaps the fearful thing cut for a series of books issued by the Cambridge University Press in 1900. It is vain to ask why these detestable letters should have been designed, cut, and used even once. The cause of fine printing has suffered much from a vulgar craze for queer proprietary types. We must remember that the basic forms of our western types are settled, and that there is no justification for experiments of the Essex House kind. These fantastic failures serve to remind us that the rigid convention, within which the conscious ignorance of the better class of trade printers and publishers works, does in the main operate for good. The convention, to use Newman's phrase, forms a breakwater against errors more fundamental than its own. Without it the eyes of the reader would be so stung by novelty that he would refuse to read anything but Bernard Shaw and Max Beerbohm, to name two authors who take an active interest in the setting of their books. The letters simply must not come between the writer and his reader. The whole duty of typography, as Mr. Cobden-Sanderson says, is to

FIRST PRINCIPLES OF TYPOGRAPHY

by

STANLEY MORISON

Typography may be defined as the craft of rightly disposing printing material in accordance with specific purpose; of so arranging the letters, distributing the space and controlling the type as to aid to the maximum the reader's comprehension of the text. Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim. Therefore, any disposition of printing material which, whatever the intention, has the effect of coming between author and reader is wrong. It follows that in the printing of books meant to be read there is little room for "bright" typography. Even dullness and monotony in the type-setting are far less vicious to a reader than typographical eccentricity or pleasantry. Cunning of this sort is desirable, even essential in the typography of propaganda, whether for commerce, politics, or religion, because in such printing only the freshest survives inattention. But the typography of books, apart from the category of narrowly limited editions, requires an obedience to convention which is almost absolute,—and with reason.

Since printing is essentially a means of multiplying, it must not only be good in itself—but good for a common purpose. The wider that purpose, the stricter are the limitations imposed upon the printer. He may try an experiment in a tract printed in an edition of 50 copies, but he shows little common sense if he experiments to the same degree in the tract having a run of 50,000. Again, a novelty, fitly introduced into a 16-page pamphlet, will be highly undesirable in a 160-page book. It is of the essence of typography and of the nature of the printed book *qua* book, that it perform a public service.

F VII 61 8

MIRACULA MELITÆ PATRATA

Et cum evasissemus, tunc cognovimus quia Melita insula vocabatur. Barbari vero præstabant non modicam humanitatem nobis. Accensa enim pyra, reficiebant nos omnes propter imbrem, qui imminebat, et frigus.

Cum congregasset autem Paulus sarmentorum aliquantam multitudinem, et imposuisset super ignem, vipera a calore cum processisset, invasit manum eius. Ut vero viderunt Barbari pendentem bestiam de manu eius, ad invicem dicebant: Utique homicida est homo hic, qui cum evaserit de mari, ultio non sinit eum vivere. Et ille quidem excutiens bestiam in ignem, nihil mali passus est. At illi existimabant eum in tumorem convertendum, et subito casurum, et mori. Diu autem illis expectantibus, et videntibus nihil mali in eo fieri, convertentes se, dicebant eum esse Deum.

In locis autem illis erant prædia principis insulæ, nomine Publii, qui nos suscipiens, triduo benigne exhibuit. Contigit autem, patrem Publii febribus, et dysenteria vexatum iacere. Ad quem Paulus intravit: et cum orasset, et imposuisset ei manus, salvavit eum.

Quo facto, omnes, qui in insula habebant infirmitates, accedebant, et curabantur: qui etiam multis honoribus nos honoraverunt, et navigantibus imposuerunt quæ necessaria erant.

ITER USQUE ROMAM

Post menses autem tres navigavimus in navi Alexandrina, quæ in insula hiemaverat, cui erat insigne Castorum. Et cum venissemus Syracusam, mansimus ibi triduo.

Inde circumlegentes devenimus Rhegium: et post unum diem flante

Austro, secunda die venimus Puteolos: ubi inventis fratribus rogati sumus manere apud eos dies septem: et sic venimus Roman.

Et inde cum audissent fratres, occurrerunt nobis usque ad Appii forum, ac tres Tabernas. Quos cum vidisset Paulus, gratias agens Deo, accepit fiduciam.

BIENNIS CAPTIVITAS ROMANA

Cum autem venissemus Romam, permissum est Paulo manere sibimet cum custodiente se milite.

Post tertium autem diem convocavit primos Iudæorum. Cumque convenissent, dicebat eis: Ego, viri fratres, nihil adversus plebem faciens, aut morem paternum, vinctus ab Ierosolymis traditus sum in manus Romanorum, qui cum interrogationem de me habuissent, voluerunt me dimittere, eo quod nulla esset causa mortis in me. Contradicentibus autem Iudæis, coactus sum appellare Cæsarem, non quasi gentem meam habens aliquid accusare. Propter hanc igitur causam rogavi vos videre, et alloqui. Propter spem enim Israel catena hac circumdatus sum.

At illi dixerunt ad eum: Nos neque litteras accepimus de te a Iudæa, neque adveniens aliquis fratrum nunciavit, aut locutus est quid de te malum. Rogamus autem a te audire quæ sentis: nam de secta hac notum est nobis quia ubique ei contradicitur.

Cum constituissent autem illi diem, venerunt ad eum in hospitium plurimi, quibus exponebat testificans regnum Dei, suadensque eis de Iesu ex Lege Moysi, et Prophetis a mane usque ad vesperam. Et quidam credebant his, quæ dicebantur: quidam vero non credebant. Cumque invicem non essent consentientes, discedebant dicente Paulo unum verbum: Quia bene

these are only partial survivals, & very few people could, without reference to ancient books, write down even a complete alphabet of either. As far as

aefg

aefg

(Figure 23: the upper line of letters is essentially 'Roman Lower-case; the lower essentially 'Italic'.)

we are concerned in modern England, Roman Capitals, Lower-case and Italics are three different alphabets, and all are current 'coin'. But however familiar we are with them, their essential differences are not always easily discovered. It is not a matter of slope or of serifs or of thickness or thin-

ness. These qualities, though one or other of them may be commonly associated with one alphabet more than another, are not essential marks of difference. A Roman Capital A does not cease to be a Roman Capital A because it is sloped backwards or forwards, because it is made thicker or thinner, or because serifs are added or omitted; and the same applies to Lower-case and Italics (see figure 22). ¶ The essential differences are obviously between the forms of the letters. The following letters, a b d e f g h k l m n q r t u and y, are not Roman Capitals, & that is all about it. The letters shown in the lower line of fig. 23 are neither Capitals nor Lower-case. The conclusion is obvious: there is a complete alphabet of Capital letters, but the Lower-case takes 10 letters from the Capital alphabet, & the Italic takes 10 from the Capitals and 12 from the Lower-case. Figure 24 shows the three alphabets completed, & it will be seen that C I J O P S V W X and Z are common to all three, that b d h k l m n q r t u and y are common to Lower-case and Italics; that A B D E F G H K L M N Q R T U and Y are always Capitals; & that a e f and g are always Lower-case. ¶ But tho' this is a true account of the essential differences between the three alphabets, there are customary

L. Moholy-Nagy
(モホイ＝ナジ・ラースロー)

1895－1946年　ハンガリー→ドイツ
→(オランダ)→イギリス→アメリカ
美術／造形／タイポグラフィ／写真／映画／
印刷／舞台美術／広告／美術造形教育

El Lissitzky
(エル・リシツキー)

1890－1941年　ロシア←→ドイツ
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
建築／彫刻／写真

1923年開催の「バウハウス展」カタログ(p.043)。あまたあるバウハウス関連の書籍の中でもとりわけ著名な、しかし、現物を目にすることはなかなかできない1冊。バウハウス初期に予備課程としてタイポグラフィを担当したモホイ＝ナジと学生であったヘルベルト・バイヤー*との連名によるタイポグラフィとデザイン。

ドイツのヴァイマールに設立され、近現代の全ての造形活動に影響を与えた造形教育機関バウハウス。展示カタログの掲載内容は、バウハウスの成果を初めてまとめたものであり、学生や教員の作品、パウル・クレー、ワシリー・カンディンスキーら教員の造形理論が紹介されている。

冒頭は校長ヴァルター・グロピウス*の「国立バウハウスの理念と形成」が大文字のサンセリフによって非対称で組まれている。署名は朱色で下から上への組み上げ式、グロピウスの名前と本文組版との間にはインテルはない。本文の段落改行は段落末の空白のみで行頭字下げなし。テキストはほぼ正方形の紙面いっぱいに組まれている。

全く同じ体裁のナジによる「DIE NEUE TYPOGRAPHIE」の章は「タイポグラフィはコミュニケーションの道具である」と始まり「それは最も力強い形で明瞭なメッセージでなければならない」そして「全てのタイポグラフィにおいて第一に重要なのは、明確な明瞭さ……」と続く。しかし、ここでは、明瞭さよりもキリキリと組まれたソリッドな形状に目を奪われる。

続く見開き(pp.044–045)は、全14巻のバウハウス叢書のうちの第8巻で、モホイ＝ナジの『Malerei, Fotografie, Film(絵画・写真・映画)』である。本書はタイトルどおり視覚造形に関わる今日的問題点の取り組み方をイメージという手段を用いて解明／体得するための教科書だ。

テキストとほんのわずかな抽象形態、●、▮。そして注釈記号●と、セパレーション━━、極太ウェイトのノンブルとその上にある━。これらと紙面全体のコントラストの見事さ。ナジの構成能力は、彼のどの造形作品を見るよりも、この見開きを見るだけで十分ではないか。抽象形態はそれぞれに意味を持って機能しているが、グラフィック要素が機能以上の役割を果たしている。そう、抽象という装飾の意味において。左右の組幅が長いのにもかかわらず、語間は不均衡で、字間もバラバラ、行単位の濃度はあり得ないほどにムラがある。それでも、だ。紙面全体の絵姿としての美しさには、理屈抜きに惚れ惚れとしてしまう。

リシツキーはロシア構成主義の旗手で「プロウン」*の提唱者。またカジミール・マレーヴィチ*が提唱した抽象芸術「シュプレマティスム」を崇拝し、その理念を進化させたデザイナーであり、写真家、芸術家でもある。フォトモンタージュをはじめとする視覚言語を活用しロシア革命を推進する表現活動を行った。リシツキーによって言語は視覚化され、視覚は言語として等価に扱われる。

1920年代、リシツキーのロシア国内の現況と芸術運動の状況を諸外国に伝えることを目的とした社会的、実験的精神に基づく活動は、ドイツのバウハウスを拠点とすることで、よりいっそう加速化された。その革新的造形表現は、ヤン・チヒョルト(p.047)ら若いデザイナーたちの心を捉え、リシツキーは彼らのリーダー的存在となる。

彼の代表作は革命の思想を解くモダニズム絵本『二つの正方形の物語』(1922年)と、詩人で芸術家のマヤコフスキーとの共同編集による『声のために』(1923年)だ。いずれも言語と抽象幾何形態を駆使し、二次元と三次元を行き来する空間を導き出している。

1925年刊行の『DIE KUNSTISMEN』(p.046)は、前衛芸術の潮流をヴィジュアルで紹介する作品集だ。テキストは独・仏・英の3ヶ国語表記が、3段のコラムとなっている。本扉、目次、本文、図版と続くシーケンスは、いずれも極太の罫線が使用され、本文はその極太罫で区切られている。

多言語表記を段組によって制御する方法は、古くはアルダス・マヌティウスの『多言語対訳聖書』(1501年)の試みや、クリストフ・プランタンの『多言語対訳聖書』(1572年 ヘブライ語、ギリシャ語、ラテン語訳など6言語が掲載)がすでに存在しており、多言語表記はモダンデザインの先進的な組版様式でなく、もはや一般的であったろうと推察できる。

トリリンガルである本書の極太罫は、言語を区切るという意味以上の機能はない。しかしこれ以前も以後もここまでの太い罫の使用を見かけることはない。視覚表現として、装飾として、単なる言語の伝達だけでは伝えきれない強靭な意志を書籍全体を通して感じさせる造形。それは使用書体アクチデンツ・グロテスク・ボールドという書体選択にも表れ、同時代的要素として存在している。ジャスティファイなのに左右の組幅は短く、そのため語間にバラツキが生じている。だがここでそれを指摘するのはいかにも野暮だ。紙面を黒グロと埋め尽くす密度感、威圧感。ただそれだけでよい、としたい紙面構成である。

---

*ヘルベルト・バイヤー
Herbert Bayer　1900－85年
オーストリアからバウハウスに1921年入学。1925年に教官となる。画家、デザイナー、写真家。戦後のグラフィックデザインに大きな影響を与えた。

*ヴァルター・グロピウス
Walter Gropius　1883－1969年
モダニズムを代表するドイツの建築家。1915年、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデからヴァイマールの工芸学校を託され「バウハウス」を創立。1919年から28年まで初代校長を務めた。

---

pp.044–045
Malerei Fotografie Film
著・D：L. Moholy-Nagy
発行：Albert Langen Verlag, München
ドイツ　1925年
228 x 182.5 mm　並製
鋳造活字（Did pt）：
Genzsch Antiqua
10 pt / 2 pt, 8 pt / 2 pt
印刷：Hesse & Becker, Leipzig

---

p.046
DIE KUNSTISMEN
著：El Lissitzky, Hans Arp
D：El Lissitzky
発行：Eugen Rentsch Verlag, Zürich
スイス　1925年
259 x 199 mm（68.6％）　上製
鋳造活字（Did pt）：
Akzidenz Grotesk Bold
9 pt / 3 pt
印刷：Stähle & Friedel, Stuttgart

*プロウン　PROUN
「プロウン」とは「新しいものの肯定のプロジェクト」を意味するロシア語の略称で、1919年から24年にかけてリシツキー自身の幾何形態をモチーフとする絵画、グラフィックにリシツキーが与えた名称。

*カジミール・マレーヴィチ
Kasimir Malevich
1879－1935年　ウクライナ
初めて抽象絵画を手掛けた芸術家。1910年代半ばに無対象を主義とする「シュプレマティスム」を提唱。抽象的理念に基づく「ロシア・アヴァンギャルド」の絵画を追求した。

WALTER GROPIUS

IDEE UND AUFBAU DES STAATLICHEN BAUHAUSES

Die Idee der heutigen Welt ist schon erkennbar, unklar und verworren ist noch ihre Gestalt. Das alte dualistische Weltbild, das Ich — im Gegensatz zum All — ist im Verblassen, die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner Statt auf. Diese neuaufdämmernde Erkenntnis der Einheit aller Dinge und Erscheinungen bringt aller menschlichen Gestaltungsarbeit einen gemeinsamen, tief in uns selbst beruhenden Sinn. Nichts besteht mehr an sich, jedes Gebilde wird zum Gleichnis eines Gedankens, der aus uns zur Gestaltung drängt, jede Arbeit zur Manifestation unseres inneren Wesens. Nur solche Arbeit behält geistigen Sinn, mechanisierte Arbeit ist leblos und Aufgabe der toten Maschine. Solange aber die Wirtschaft, die Maschine Selbstzweck sind, anstatt Mittel, die Geisteskräfte zunehmend von mechanischer Arbeitslast zu befreien, bleibt der Einzelne unfrei und die Gesellschaft kann sich nicht ordnen. Die Lösung hängt von der veränderten innerlichen Einstellung des Einzelnen zu seinem Werk, nicht von Verbesserungen der äußeren Lebensumstände ab. Der Wille zur Umstellung auf den neuen Geist ist deshalb von entscheidender Bedeutung für neue aufbauende Arbeit.

Das Weltgefühl einer Zeit kristallisiert sich deutlich in ihren Bauwerken, denn ihre geistigen und materiellen Fähigkeiten finden in ihnen gleichzeitig sichtbaren Ausdruck und für ihre Einheit oder Zerrissenheit geben sie sichere Zeichen. Ein lebendiger Baugeist, der im ganzen Leben eines Volkes wurzelt, umschließt alle Gebiete menschlicher Gestaltung, alle „Künste" und Techniken in seinem Bereich. Das heutige Bauen ist aus einer allumfassenden Gestaltungskunst zu einem Studium herabgesunken, in seiner grenzenlosen Verwirrung ist es ein Spiegel der alten zerrissenen Welt, der notwendige Zusammenhalt aller am Werk Vereinten ging darin verloren.

Ganz langsam bilden sich erst die neuen Elemente zum neuen Aufbau; denn die Entwicklung der Baugestalt — gebunden an den ungeheuren Aufwand technischer und stofflicher Mittel, ebenso wie an das Eingehen neuer Geistigkeiten über lange Erkenntnisreihen hinweg in das Bewußtsein der Schaffenden — folgt nur langsam der vorauseilenden Idee. Die Kunst zu Bauen ist an die Möglichkeit zu gemeinsamer Arbeit einer Vielheit von Schaffenden gebunden, denn ihre Werke sind im Gegensatz zum isolierten Einzel- oder Teilbildwerk orchestraler Art und mehr als diese Abbild für den Geist der Gesamtheit. Die Beschäftigung mit der Kunst des Bauens und ihren vielen Gestaltungszweigen ist also eine Lebensangelegenheit des ganzen Volkes, nicht eine Sache des Luxus. Die verbreitete Ansicht, Kunst sei Luxus, ist die verderbliche Folge des gestrigen Geistes, der die Erscheinungen isolierte (l'art pour l'art) und ihnen so das gemeinsame Leben nahm. Der neue Baugeist fordert von Grund auf neue Voraussetzungen für alle gestaltende Arbeit. Werkzeug jenes gestrigen Geistes ist die »Akademie«. Sie brachte die Entblutung des gesamten Werklebens — der Industrie und des Handwerkes — vom künstlerischen Menschen und dies zog dessen völlige Vereinsamung nach sich. In starken Zeiten wurde dagegen das gesamte gestaltende Werkleben des Volkes vom künstlerischen Menschen befruchtet, weil er mitten darin stand, weil er die gleiche Grundlage des werkmäßigen Könnens und Wissens in werktätiger Praxis, wie jeder andere Werkmann des Volkes, von unten herauf erworben hatte, weil nicht der verhängnisvolle und anmaßende Irrtum von Staatswegen gezüchtet wurde, Künstler sein sei ein erlernbarer Beruf. Kunst ist nicht erlernbar! Ob eine gestaltende Arbeit nur als Fertigkeit oder schöpferisch getan wird, hängt von der Begabung der Persönlichkeit ab. Diese kann nicht gelehrt und nicht gelernt werden, wohl aber ein Können der Hand und ein gründliches Wissen als Grundvoraussetzung für alle gestaltende Arbeit, für die Leistung des einfachen Arbeiters, ebenso wie für die des genialen Künstlers.

STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR 1919–1923
D: L. Moholy-Nagy, Herbert Bayer
編集: Karl Nierendort
発行: Staatliches Bauhaus, Weimar
Karl Nierendorf, Köln
ドイツ 1923年
245 x 248 mm (77.6 %) 上製
鋳造活字 (Did pt):
Garamond Ollière, Venus Grotesk, Breite Halbfette Grotesk
37 pt / 1 pt, 12 pt / 2 pt

Nur in dem untrennbaren Zusammenhang der beiden dokumentiert sich sein Wesen. Es ist heute schwer, wenn nicht unmöglich, den Entstehungsweg alter Bilder zu rekonstruieren. Doch ist es uns wohl möglich, mit Hilfe des Begriffs: „absolute Malerei" manche von den Komponenten auseinanderzuhalten; und zwar vor allem die Komponenten, welche auf die elementaren Spannungsverhältnisse und die, welche auf die zeitbedingte Form zurückzuführen sind.

●

Der Mensch versuchte im Laufe seiner kulturellen Entwicklung unaufhörlich Probleme zu bewältigen und mit ihnen sich selbst auszudrücken (mitzuteilen, darzustellen). Mit besonderer Intensität wirkte sich der Wunsch aus, die Naturerscheinungen seiner Umgebung und die Vorstellungen seines Geistes irgendwie festzuhalten. Ohne die biologischen oder anderen Gründe des Bildentstehens zu untersuchen (kunstgeschichtliche Deutungen des Symbolhaften, Machtgewinnung durch die Tat des Bannens usw.), können wir sagen, daß der Mensch sich mit einer sich immer steigernden Glückseligkeit des in Farben und Formen übersetzten Bildes der Realität und des in einer bildlichen Darstellung festgehaltenen Inhalts der Fantasie bemächtigt hat. Auch die elementaren Spannungsverhältnisse der Farben und der Helligkeitswerte, welche im primitiven Kulturzustande sonst auf anderen Wegen (Kleider, Hausgeräte usw.) zum Vorschein und zur Gestaltung gekommen waren, sind hier mit Intensität gepackt worden. Dadurch entstand eine gewaltige Steigerung der ursprünglich nachbildenden Absichten, da sie damit die elementare biologische Basis streiften.

Die Entwicklung aller Gestaltungsgebiete führte den Menschen dazu, sich auf die Festlegung der nur dem Werk gemäßen Mittel zu konzentrieren. In dem Herausheben des Wesentlichen und Elementaren, in dem Auffinden des Gesetzmäßigen und dessen Organisation offenbart sich die größte Beherrschung und der größte Reichtum. So kam auch die Malerei zu der Erkenntnis ihrer elementaren Mittel: Farbe und Fläche. Diese Erkenntnis wurde durch die Erfindung des mechanischen Darstellungsverfahrens: der Fotografie gefördert. Man erkannte einerseits die Möglichkeit der Darstellung auf objektiv-mechanischem Wege, das mühelose Herauskristallisieren eines Gesetzes, das in seiner eigenen Materie gegeben ist, andererseits wurde klar, daß die farbige Gestaltung ihren „Gegenstand" in sich selbst, in der Farbe birgt. Naturobjekte, Gegenstände: die zufälligen Träger farbiger Momente sind heute für die eindeutige Wirkung farbiger Gestaltung nicht notwendig.

Eine fortschreitende und fortschrittliche Entwicklung der Fotografie und des Films wird bald Klarheit darüber schaffen, daß diese Techniken den darstellerischen Absichten eine unvergleichlich vollkommenere Durchführung ermöglichen, als die bisher bekannte Malerei jemals zustande bringen konnte. Wenn die Klarheit hierüber sich bis heute auch nicht allgemein durchsetzte, so hat doch diese im Zeitgefühl wurzelnde intuitive Erkenntnis neben anderen Faktoren●) die „gegenstandslose", „abstrakte" Malerei gewaltig gefördert.

Man braucht als „ungegenständlicher" Maler keinen besonderen Mut, sich zu der gestaltenden Darstellungskunst, wie sie heute Fotografie und Film bieten, zu bekennen. Das menschliche Interesse, die ganze Welt kennen zu lernen, hat sich um das Gefühl erweitert, in diese — in jedem Augenblick — in jeder Situation — eingeschaltet zu sein. Aus diesem Grunde können wir uns nicht gegen eine Darstellungskunst aussprechen, müssen aber fordern, daß dem Welt-Interesse und Welt-Gefühl entsprechend, zeitgemäße Konsequenzen gezogen werden: daß die nur vergangene Zeiten und vergangene Ideologien atmenden malerischen Darstellungsmethoden verschwinden und an ihre Stelle **das mechanische Darstellungsverfahren** mit seinen heute noch unübersehbaren **Erweiterungsmöglichkeiten** gesetzt wird. In einer solchen Situation wird die Diskussion über gegenständliche oder gegenstandslose Malerei nicht mehr von Bedeutung sein; man wird die gesamte Problematik in **absolute** und (nicht „oder" sondern: **und) darstellerische** optische Gestaltung fassen müssen.

●) „Neben anderen Faktoren" bedeutet hier die zusammenhangsvolle Einbettung eines Spezialgebietes in das ganze von Zeit und Geist abhängige Weltgeschehnis, oder bescheidener ausgedrückt: in den augenblicklichen Kulturzustand. Es wird z. B. nicht unwesentlich sein, als einen solchen Faktor zu erkennen, daß unser Zeitalter durch das Zusammenspiel verschiedener Tatsachen fast unmerklich nach der Farblosigkeit und dem Grau hin verschoben worden ist: dem Grau der Großstädte, der schwarz-weißen Zeitungen, des Foto- und Filmdienstes; dem farbenaufhebenden Tempo unseres heutigen Lebens. Durch dauerndes Hasten, schnelle Bewegung schmelzen alle Farben zu Grau. Selbstverständlich werden später die organisierten Grau-Verhältnisse, die lebendigen Beziehungen des Hell-Dunkels als ein neuer Aspekt des biologisch-optischen Farberlebnisses auftauchen. Dazu wird die intensive Untersuchung der fotografischen Mittel bestimmt wesentlich beitragen. In Anbetracht dieser Zusammenhänge wird man der suveränen farbigen Gestaltung noch größere Bereitschaft und Pflege entgegenbringen müssen, wenn man die optischen Organe nicht verkümmern lassen will.

Die Gegenwart ist die Zeit der Analysen, das Resultat aller Systeme, die jemals entstanden sind. Zu unserer Demarkationsgrenze haben die Jahrhunderte die Zeichen gebracht, in ihnen werden wir Unvollkommenheiten erkennen, die zur Getrenntheit und Gegensätzlichkeit führten. Vielleicht werden wir davon nur das Gegensätzliche nehmen, um das System der Einheit aufzubauen. MALEWITSCH.

KUBISMUS

Das, was den Kubismus von der älteren Malerei unterscheidet, ist dieses: er ist nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Konzeption, welche strebt sich zur Schöpfung herauszuheben. APOLLINAIRE.

Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrahierten Formen in klaren Wesens- und Maßverhältnissen zueinander. ALLARD.

FUTURISMUS

Die Futuristen haben die Ruhe und Statik demoliert und das Bewegte, Dynamische gezeigt. Sie haben die neue Raumauffassung durch die Gegenüberstellung des Inneren und Äußeren dokumentiert.

Die Geste ist für uns nicht mehr ein festgehaltener Augenblick der universalen Bewegtheit: sie ist entschieden die dynamische Sensation selbst und als solche verewigt. BOCCIONI.

EXPRESSIONISMUS

Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gehackt.

Le temps actuel est l'époque des analyses, le résultat de tous les systèmes qui aient jamais été établis. Ce sont des siècles qui ont apporté les signes de notre ligne de démarcation, nous y reconnaîtrons les imperfections qui menaient à la division et à la contradiction. Peut-être que nous n'en prendrons que les propos contradictoires pour construire notre système de l'unité. MALEWITSCH.

CUBISME

Ce qui distingue le cubisme de la peinture précédente c'est qu'il n'est pas un art de l'imitation, mais une conception qui tend à s'élever en création. APOLLINAIRE.

Au lieu de l'illusion impréssioniste de l'espace basée sur la perspective de l'air et le naturalisme des couleurs, le cubisme donne les formes simples et abstraites en leurs relations précises de caractère et de mesures. ALLARD.

FUTURISME

Les futuristes ont démoli la quiétude et la statique et démontré le mouvement, la dynamique. Ils ont documenté la nouvelle conception de l'espace par la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur.

Le geste pour nous ne sera plus un moment fixé du dynamisme universel: il sera décidément la sensation dynamique éternisée comme telle. BOCCIONI.

EXPRESSIONISME

C'est du cubisme et du futurisme que fût fabriqué le hachis, le mystique beefsteak allemand: l'expressionisme.

The actual time is the epoca of analyses, the result of all systems that ever were established. Centuries brought the signs to our line of demarcation, in them we shall recognise the imperfections that led to division and contradiction. Perhaps we hereof only shall take the contradictory to construct the system of unity. MALEWITSCH.

CUBISM

What distinguishes cubism from precedent painture is this: not to be an art of imitation but a conception that tends to rise itself as creation. APOLLINAIRE.

Instead of the impressionist illusion of space based on the perspective of air and the naturalism of colour, cubism offers the simpel and abstracted forms in their precise relations of character and measure. ALLARD.

FUTURISM

Futurists have abolished quietness and statism and have demonstrated movement, dynamism. They have documentated the new conception of space by confrontation of interior and exterior.

For us gesture will not any more be a fixed moment of universal dynamism: it will decidedly be the dynamic sensation eternalised as such. BOCCIONI.

EXPRESSIONISM

From cubism and futurism has been chopped the minced meat, the mystic german beefsteak: expressionism.

ABSTRAKTE KUNST

Die abstrakten Künstler gestalten das Ungegenständliche, ohne durch ein gemeinsames Problem miteinander verbunden zu sein. Die abstrakte Kunst ist vieldeutig.

METAPHYSIKER

Das Unmaterielle durch das Materielle darzustellen, ist das Problem der Metaphysiker. Als Futuristen wollten sie die Museen in Brand stekken, als Metaphysiker sind sie froh, die Museen als Altersasyl benutzen zu können. Das ist die Strafe dafür, daß sie die Unendlichkeit mit drei Kuhschwänzen messen wollten.

SUPREMATISMUS

Die Mitternacht der Kunst schlägt. Die schönen Künste werden in Acht und Bann getan. Der Abgott-Künstler ist ein Vorurteil der Vergangenheit. Der Suprematismus preßt die ganze Malerei in ein schwarzes Quadrat auf einer weißen Leinwand zusammen.

Ich habe nichts erfunden. Nur die Nacht habe ich in mir empfunden, und in ihr habe ich das Neue erblickt, das ich Suprematismus nannte. Durch die schwarze Fläche, die ein Quadrat bildete, hat es sich ausgedrückt. MALEWITSCH.

Die Kunstbörsen haben durch die Inflation des Quadrates jedem die Mittel gegeben, Kunst zu treiben. Die Herstellung von Kunstwerken ist nun einsichtigerweise so erleichtert und vereinfacht, daß

ART ABSTRAIT

Les artistes abstraits forment l'inobjectif sans être liés entre eux par un problème commun. L'abstractionisme présente des sens multiples.

MÉTAPHYSICIENS

Représenter l'immatériel par le matériel, voilà le problème des métaphysiciens. Futuristes, ils voulaient mettre feu aux musées; métaphysiciens, ils sont contents de pouvoir se servir des musées comme de maisons pour la vieillesse. Voilà la punition pour avoir voulu mesurer l'immensité au moyen de trois queues de vaches.

SUPRÉMATISME

Minuit de l'art sonne. Les beaux arts sont mis au ban. L'artiste-idole est un préjugé du passé. Le suprématisme presse toute la peinture dans un carré noir sur une toile blanche.

Je n'ai rien inventé. J'ai seulement senti la nuit en moi, et c'est en elle qui j'ai entrevu le nouveau que j'ai nommé le suprématisme. Il s'est exprimé par la surface noire en forme de carré. MALEWITSCH.

Par l'inflation du carré les bourses de l'art ont procuré à chacun les moyens de faire de l'art. A présent la production d'œuvres d'art est sciemment tellement facilitée et simplifiée qu'on ne saurait

ABSTRACT ART

The abstract artists give form to the inobjective without being bound by a common problem. Abstractivim offers multiple senses.

METAPHYSICIANS

To represent the immaterial by the material is the problem of the metaphysicians. As futurists they would put fire to the museums, as metaphysicians they are happy to use museums as asylums for the old age. This is the punishment for having wished to measure eternity with three cowstails.

SUPREMATISM

Midnight of art is ringing. Fine art is banished. The artist-idol is a prejudice of the past. Suprematism presses the entire painture into a black square on a white canvas.

I did not invent anything. It's only the night I felt in me, and it is there I perceived the new, which I called suprematism. It has expressed itself by the black plain that formed a square. MALEWITSCH.

By the inflation of the square the art-exchanges have procured the means to deal in art to everybody. Now the production of works of art is judiciously so facilitated and simplified that nobody

JAN TSCHICHOLD
(ヤン・チヒョルト)

1902–74年　ドイツ→スイス
タイポグラフィ／タイプデザイン／グラフィックデザイン／
印刷／出版／文字活字史研究／デザイン教育

20世紀を代表するタイポグラファであり、20世紀初頭のモダンデザインを牽引したグラフィックデザイナー、それがヤン・チヒョルトである。

1923年のドイツ・ヴァイマールでのバウハウス展をきっかけに、1920年代から30年代にかけてモダン・タイポグラフィの有用性を説いた。

1925年、印刷専門雑誌『typographische mitteilungen』* の特集号を自ら企画・編集。モダン・タイポグラフィの啓蒙を試みる。チヒョルトはこの場で、バウハウスのモホイ＝ナジ（p.042）、ロシア構成主義のエル・リシツキー（p.042）、デ・ステイルのピート・ツヴァルト* ら、いわば美術・造形分野で語られてきたモダン・タイポグラフィの理念やその造形を、活字製造、組版、印刷業界の人たちに向けて、現場の言葉でわかりやすく説いたのだ。それは先進的な芸術分野でのみ共有されていたモダン・タイポグラフィの理念を一般に解放したことを意味する。

図（pp.048–049）は1928年に刊行されたチヒョルト初期の代表的著作『Die Neue Typografie』だ。『typographische mitteilungen』で紹介されたモダン・タイポグラフィの論理をさらに深化させた教育体系としてまとめられている。

紙面は、モダン・タイポグラフィのセオリーに基づいたサンセリフの本文と見出し書体、ジャスティファイの組版、段落改行の字下げはなく、段末の改行の空白をインデントとしている。紙面に対する版面は古典のプロポーションに準拠し、ノンブルはボールドで組版の両サイドに、注釈は版面下部に1mm罫が引かれ、本文よりひとまわり小さなサイズのサンセリフで組まれている。リザースはなく、限りなく均質なテクスチュア。リシツキーやナジが到達できなかった理想のタイポグラフィがここにある。

『Die Neue Typografie』刊行の翌年モダニズム写真* の動向をまとめた、『foto-auge』が刊行された（pp.050–051）。編者はフランツ・ロウ* とチヒョルト。1929年にシュトゥットガルトで開催された「Film und Foto」展に関連付けられる著作だ。写真作品には、エル・リシツキー、マン・レイ*、チヒョルト、ヘルベルト・バイヤー（p.042）、ピート・ツヴァルト、モホイ＝ナジといった錚々たるメンバーがその名を連ねている。

フランツ・ロウによる序文は、独・仏・英のトリリンガルで全て小文字。書体はボドニで、紙面に対する版面は右端寄せで非対称。段落改行の字下げは1em分とっているもののその数は少なく、組版の形状は極めてソリッド。ワードスペースと「,」のあとのスペースは通常だが「.」の後ろは意図的に+1em空けられている。ノンブルは『Die Neue Typografie』と同じくボールドだが、サイズは小さく、版面の右下にささやかに組まれている。動的でダイナミックなバウハウスやロシア構成主義のタイポグラフィをチヒョルトが手掛けると、理路整然とした静的なものになる典型例だ。

ちなみに日本でもこうした写真術の書物がアルスや玄光社から盛んに刊行され、その装幀のいくつかを恩地孝四郎（p.133）が担っていた。

続く1935年の著作『Typographische Gestaltung』（p.052）は、『Die Neue Typografie』の教科書としての精度をさらにアップデートしたもので、チヒョルトの著作の中でも最重要作に挙げられる。

驚くべきはあれほどサンセリフに固執した本文組版が『foto-auge』同様にローマン体に戻っていることだ。この時期のチヒョルトはモダン・タイポグラフィ一辺倒のデザインから10代の頃に学んだ伝統的タイポグラフィに戻りつつあった。端的にいえば「視覚」言語主体のグラフィック的なタイポグラフィと、視覚「言語」主体のブック・タイポグラフィを意図的に切り分け始めたのである。

本書の白眉は扉ページ（p.053）。著者名はスクリプト、タイトルはスラブセリフ、出版社名、発行地、発行年はボドニという使い分け。著者名は筆記から銅版に移行する系譜のスクリプト、タイトルは19世紀以降使われ始めた木活字系、データは鋳造活字とそれぞれ異なる出自の活字書体を用い、この書物の内容がさまざまな歴史や版式を内包していることを示唆している。

チヒョルトは世界各国のタイポグラフィの動向をつぶさに見つめ続けてきた。そしてその眼差しは、海を隔てたイギリスのフラーロン派にも注がれていたのである。

戦後のチヒョルトはタイポ「グラフィック」の有用性を認めつつも、自らは伝統的タイポグラフィに軸足を移した。『Typographische Gestaltung』の組版は、その過渡期ともいえるものだ。

伝統回帰後のチヒョルトがグラフィックデザインの領域で注目されることは、まれであった。というのも自らの創造した造形を高らかに掲げるのではなく、過去のタイポグラフィからの援用がほとんどであったからだ。たとえば一つの事例としてプリンターズフラワーの使用、組体裁、そして行と行の間を分割する長短太細の罫線＝セパレーションなどは明らかに（モリスが嫌悪した）19世紀ヴィクトリア朝からの援用である。

援用と模倣は明らかに違う。援用は対象に対しその出自を理解し、敬意を払い、その援用に対する認識を明確に持った上で活用するのだ。

チヒョルトのタイポグラフィと、フラーロン派やプライベートプレスのタイポグラフィは違う。

何がどう違うのか——チヒョルトのデザインは伝統様式のタイポグラフィであってもそこには必ず「視感覚」による調整が「空間」として存在している。レタースペース、ラインスペース、単語の行長、組版のフォルム、マージン設定の目による徹底したコントロール。そしてそれぞれが関係する中で形成される空間。古典的でありながらも全てが視感覚によって空間が制御されている。

『HAFIS』（p.053）は14世紀ペルシャの詩人の詩集で、数あるチヒョルトの制作物の中でも、最も小品の部類に入る書物だ。17世紀フランス・ロココ期の活字製造者ピエール・シモン・フールニエのオーナメントに彩られた本扉。ページをめくって奥付、小扉へと続くそのシーケンスはあまりにも絶妙だ。とりわけ小扉の「★」を配した5行の組版と余白との関係は、これしかないという関係性で成立している。続く詩文はラギッドの組版。詩にふられたセンタードの番号の前後には極小の「・」が配され、こうしたわずかな工夫が紙面全体にみずみずしい印象を与えている。▶

*_typographische mitteilungen, sonderheft elementare typographie_
ドイツの印刷業界誌の特別号。1925年10月発行。チヒョルト23歳、初めての出版物。前衛的、急進的なタイポグラフィの実例作品やリシツキー、ナジのテキストなどで構成されている。

*ピート・ツヴァルト
Piet Zwart　1885–1977年
オランダのグラフィックデザイナー、タイポグラファ、写真家、工業デザイナー。デ・ステイルやロシア構成主義に影響を受け、1920年代から30年代にかけてモダン・タイポグラフィや写真を用いた先駆的な仕事を残した。

*フランツ・ロウ
Franz Roh　1890–1965年
ドイツの写真家、美術評論家、歴史家。

*マン・レイ
Man Ray　1890–1976年
アメリカ合衆国の写真家、画家、彫刻家、映画監督。ニューヨークでダダ的な活動をしたのち、1921年に渡仏。シュルレアリスムの潮流の中で、レイヨグラフ、ソラリゼーションなどの技法を駆使し、写真メディアの可能性を探究した。

Ohne Zweifel waren die Produkte des Buchgewerbes in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wirklich fade und dürftig geworden. Die, wie man heute sagt, „unverstandene" Stilnachfolge z. B. der deutschen Renaissance in München hatte offenbar auch nicht befriedigen können. So mußten die Anschauungen Morris' in dieser Zeit unbedingt belebend wirken. Ihm hauptsächlich verdankt der „Jugendstil" seine Entstehung.

Der Jugendstil stellt die erste Bewegung dar, die sich die Befreiung von der Nachahmung der historischen Stile zur Aufgabe setzt. Der Kunstgewerbeschulstil der siebziger und achtziger Jahre sollte überwunden werden, die Form sich rein aus dem Zweck, der Konstruktion, dem Material des Gegenstandes ergeben. Die Produkte eines solchen konsequenten Schaffens sollten sich harmonisch in die Formen des modernen Lebens einfügen. Der Versuch der Neugestaltung erstreckte sich schließlich, von den einfachen Gebrauchsgegenständen ausgehend, auch auf den Wohnraum, auf die Architektur und sogar auf die Weltanschauung. Die Führer dieser Bewegung waren Maler: van de Velde, Eckmann, Behrens, Obrist u. a. in Deutschland, Hoffmann in Wien; auch in den andern Ländern Mitteleuropas finden sich Vertreter. Man weiß, daß sich diese Bewegung kurz nach der Jahrhundertwende verlor. Wesentlich an dieser Bewegung ist, daß sie dem neuen Lebensgefühl, wie es sich damals ankündigte, einen souveränen Ausdruck geben wollte. Der heldenhafte Versuch dieser Menschen ist trotz des in vielen Punkten richtigen Programms daran gescheitert, daß die Notwendigkeiten der Zeit noch nicht exakt erfaßt werden konnten, und an dem Irrtum der Ableitung der Kunstformen aus der Natur. Man sah das Hauptziel zu sehr in einer neuen Form, einer neuen Linienführung (van de Velde: La ligne, c'est une force — Die Linie ist eine Kraft), also einer ästhetischen Erneuerung, einer Änderung der Erscheinungsform statt in der Konstruktion des Gegenstandes aus den Bedingungen seiner Funktion, seiner Materialien und seiner Bearbeitungsmethoden heraus. Die Ideen dieser Künstler lagen allzusehr in der Zukunft, waren im großen ganzen unklar und konnten aus Mangel an Aufgaben in der damaligen Zeit nicht verwirklicht werden. Nach einigen Jahren verlief sich die Bewegung in einem vom Jugendstil beeinflußten Neubiedermeier, also einer abermaligen Wiederholung früherer Stilarten.

Die Schule Morris' und des Jugendstils wirkten günstig auf die Qualität dieser neuen Nachahmung. Das Buchgewerbe verdankt Eckmann, einem ungemein fähigen, leider frühverstorbenen Vertreter des Jugendstils, die Eckmanntype, eine Art Verbindung von Fraktur und Antiqua, deren Linienführung vom Pinsel und von Pflanzenformen beeinflußt erscheint. Bald darauf schuf Behrens seine Gotisch für die Gebr. Klingspor. Der Ausdruck der neuen Biedermeierei auf dem Gebiete des Schriftschnitts sind die frühen

24

Wieynckschriften: seine fette Reklamekursiv und die Trianon. Auch die ersten Buchschöpfungen der Buchgewerbekünstler fallen in diese Zeit. Die Gestaltung des Buches als Ganzes geht den Weg der allgemeinen Entwicklung von den revolutionären Formen des Jugendstils zum modernisierten Biedermeier, und von dort schrittweise über Erscheinungen wie Rudolf Koch und Ehmcke zu der vollendeten Nachempfindung der klassischen Stile durch Persönlichkeiten wie Tiemann und Weiß. Die geschlossene Satzanordnung, wie sie der Jugendstil mit sich gebracht hatte, wird kurz vor dem Kriege entsprechend der allgemeinen Wandlung zur erneuten Bevorzugung der klassischen Stile von der Mode des sogenannten Aufgelösten Satzes abgelöst. Ihr bedeutendster Vertreter ist der Leipziger Carl Ernst Poeschel. Der Kastensatz war an sich wirklich eine Erneuerung und ohne historische Vorbilder. Er ging indessen zu sehr von vorgefaßten Formideen aus, und der Inhalt der Typographie erscheint fast stets vergewaltigt. Der Aufgelöste Satz resultiert aus dem erneuten und sehr gründlichen Studium der letzten klassischen Zeit, der des beginnenden 19. Jahrhunderts. Die klassischen Schriften werden von Carl Ernst Poeschel• neu entdeckt. Die Insel mit Otto Julius Bierbaum hatte hier schon wesentliche Vorarbeiten geleistet. An Stelle der schlechten historisierenden Schriften aus dem Ende des 19. Jahrhunderts verwendet man die echten historischen Formen. Die Schriftkünstler ergeben sich dem Studium dieser Formen: nach den Sturm- und Drangformen des Jugendstils wird die Schrift immer gemäßigter, bis sie schließlich in den nahezu ganz klassischen Formen der Tiemann-Antiqua, der Ratiolatein, Tiemann-Gotisch, Weiß-Antiqua ihren Höhepunkt und ihr Ende erreicht. In den Schriftproben der Gießereien wirkt sich der Kastensatz, wenn auch in gemilderten Formen, noch bis in die letzten Vorkriegsjahre hinein aus. Die zunehmende Verwendung klassischer Schriften zwang zu der ihnen entsprechenden klassischen Satzweise, d.i. dem Aufgelösten Satz. Hochentwickelte Erzeugnisse dieser Auffassung können sich naturgemäß nur unwesentlich von ihren Vorbildern unterscheiden. Es soll nicht geleugnet werden, daß eine sehr hohe Qualität erreicht wurde, und daß es eines sehr kultivierten Geschmacks bedurfte, um zu Leistungen zu gelangen, die dem Vorbilde in dem geforderten Maße formal-qualitativ entsprachen. Der Unterschied aber zwischen diesen modernen Erscheinungen und ihren klassischen Vorbildern ist, daß die Vorbilder der wirkliche Ausdruck ihrer Zeit sind, während die Nachahmungen der Ausdruck eines zwar höchst feinfühligen E k l e k t i z i s m u s sind, also einer Einstellung, die der Gegenwart fremd gegenübersteht

• Und zwar schon längst vor dem Kriege. Mendelsohn hat unrecht mit seiner Behauptung, daß Jacob Hegner der Vater dieser Reaktion sei. Allerdings hat wohl niemand so ausschließlich antike Schriften verwendet wie Hegner, der aber erst nach dem Kriege zu drucken begann. Die Wiederverwendung der klassischen Schriften (Unger-Fraktur, Walbaum-Antiqua, Breitkopf-Fraktur) setzte indessen schon um 1911 ein.

25

DIE NEUE TYPOGRAPHIE
ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende
著・D：Jan Tschichold
発行：Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlin
ドイツ　1928年
A5判変型：210 x 146 mm　上製
鋳造活字（Did pt）：
Aurora Grotesk
8 pt / 3 pt, 6 pt / 2 pt

---

pp. 050–051
foto-auge
76 fotos der zeit
編・D：Jan Tschichold
編集：Franz Roh
発行：Akademischer Verlag F. Wedekind, Stuttgart
ドイツ　1929年
A4判変型：292 x 206 mm　並製
鋳造活字（Did pt）：
Bodoni　8 pt / 2 pt
印刷：Heinrich Fink, Stuttgart

mécanisme et expression

les caractères essentiels et la valeur de la photographie **par franz roh**

l'histoire de la photographie présente deux périodes brillantes: l'une à ses débuts (daguerre), l'autre à la fin de son développement actuel, tel qu'on le trouve, par exemple, dans ce volume ou aussi dans beaucoup de productions anonymes des journaux illustrés. ce que l'on rencontre dans l'entretemps est trop souvent d'une valeur problématique parce que, ouvertement ou non, on veut imiter les charmes de la peinture ou du dessin. on s'écarte ainsi de la tâche propre du photographe. la photographie, il est vrai, ne peut se dérober à la vision de son temps. ainsi elle montrera toujours une certaine parenté avec les arts contemporains, mais jamais cette affinité n'aurait dû dégénérer en imitation. cependant, l'épanouissement de l'art photographique à l'heure actuelle est encore trop restreint dans son étendue: le grand public subit toujours l'influence de ces productions mal venues du XIX[e] siècle. heureusement, nous sommes en droit d'admettre que le sens d'une vision vraiment cultivée se répandra de plus en plus. peut-être que déjà dans une dizaine d'années, nous trouverons là tout aussi peu de faux-semblant, d'affectation et de bluff que dans la peinture et les arts graphiques du moyen âge, où l'on ne rencontre pas de ces formes vides et prétentieuses.

pour arriver à créer un niveau élevé de civilisation, il faut la rencontre de deux conditions préalables: il est nécessaire qu'en plusieurs endroits, simultanément, on voie surgir des points d'éruption, — les créateurs d'idées, qui les dispersent dans tout le pays comme des volcans puissants projetant dans la plaine leur lave féconde; et d'autre part, le sol lui-même doit être capable de recevoir, d'amalgamer, de s'assimiler ces éléments nouveaux. la première de ces conditions préalables est donnée par les photographes tels que nous les trouvons dans le présent ouvrage. l'autre est constituée par la nature même des choses et nous devons constater ici que les appareils de la nouvelle technique photographique sont tellement simples que n'importe qui peut les manier. au contraire, la technique des arts graphiques (pour rester dans le plan de la figuration en blanc et noir) était si compliquée et si pénible que l'on rencontrait souvent des hommes à grande puissance de conformation visuelle, mais n'ayant ni le temps, ni l'endurance ou l'adresse nécessaires pour en apprendre suffisamment les conditions de réalisation. les rapports entre ce sentiment vital, qui demandait à prendre forme, et ses moyens d'expression étaient trop compliqués. c'est ce qui fait que, dans notre ouvrage, on trouvera tout particulièrement des travaux d'amateurs. **amateur** signifie: celui qui aime encore une chose pour elle-même; **dilettante,** celui qui se délecte encore d'une chose pour elle-même. en tout cas, l'exposition du **werkbund** (film et photo, 1929), l'événement le plus important des dernières années dans le domaine visuel, ne présentait presque pas de productions de **photographes de profession,** si souvent pétrifiés dans un maniérisme conventionnel. nous avons là de nouveau une preuve du fait que ce sont justement les **outsiders,** restés libres de toute prévention, qui réalisent souvent les progrès et les rajeunissements nécessaires dans les domaines les plus différents de la vie, de l'art ou de la science. et ainsi cette nouvelle floraison de l'art photographique appartient aussi, dans une large mesure, au domaine, traité par moi, de l'histoire méconnue de la productivité générale des amateurs.

l'importance du développement des moyens techniques, tels que l'appareil photographique, pour l'histoire de la civilisation, repose dans le fait qu'ils arrivent à réaliser des productions de plus en plus compliquées tout en devenant eux-mêmes d'un maniement de plus en plus simple. c'est du romantisme en ton mineur que de prétendre que ses «raccourcissements du chemin» doivent produire nécessairement la paresse et l'hébétement parce que l'homme n'a plus rien à faire par lui-même. en fait, il se produit un simple déplacement de l'effort intellectuel. les «raphaëls sans mains» peuvent être ainsi désormais productifs, car c'était également du romantisme (mais cette fois sur le mode majeur) que de dire: quiconque a quelque chose à exprimer peut aussi en trouver les possibilités d'expression. au contraire, on peut dire que les moyens techniques

ne deviennent une sorte de clavier servant à l'expression du grand nombre que quand ils se sont tellement simplifiés qu'il coûte peu de les maîtriser. on a prétendu avec raison que les personnes incapables de manier un appareil photographique feront bientôt le même effet que si elles ne savaient ni lire ni écrire. je suis même convaincu que les écoles secondaires introduiront bientôt cet enseignement dans celui du dessin (en éliminant, espérons-le, d'autres branches vieillies). en effet, la pédagogie intercale toujours dans ses programmes — après coup, naturellement, — toutes les techniques qui commencent à devenir d'un usage général pour les adultes. du temps de charlemagne, les **savants** seuls savaient écrire; des siècles plus tard, tous les **gens cultivés** étaient en possession de cette technique, et plus tard encore, tous les enfants. même processus dans un espace de temps plus restreint: vers 1900, on ne trouve la **machine à écrire** que dans des bureaux spéciaux isolés; aujourd'hui, elle domine dans toutes les organisations économiques, et demain, devenue encore meilleur marché, elle sera l'instrument de travail de tous les écoliers. des classes entières de petits enfants tambourineront «en choeur» sur leurs petites machines devenues tout à fait silencieuses. l'appareil photographique aura aussi bientôt parcouru ces trois phases caractéristiques. en effet, il ne constitue pas seulement un **jeu** merveilleux par images, il a aussi des bases extrêmement pratiques. aujourd'hui déjà, l'énorme succès des journaux illustrés montre combien les comptes rendus indirects (c'est-à-dire écrits) des faits sensationnels perdent de terrain en face des comptes rendus directs, c'est-à-dire figurés par l'image. et en même temps de nouvelles possibilités s'ouvrent dans ce domaine, non tant pour le dessinateur que pour le reporter photographe au sens le plus étendu du mot, du moins pour ceux qui ont du coup d'oeil et de la décision. celui qui aurait écrit cinq cents pages de journal dans un grand voyage entrepris vers 1800 en rapporterait aujourd'hui cent mètres de bande de film leika. ceux-ci présenteront une plus grande plénitude de souvenirs que le mot, car ils sont pleins de vision directe à saturation. et ils continueront à agir presque à l'infini dans le temps et dans l'espace, car ils se servent de la langue internationale du milieu extérieur, langue qui ne subit pas de changements **essentiels** suivant les siècles ou les pays. au point de vue sociologique, il faut constater que la photographie rend des services toujours croissants aux couches capitalistes supérieures par son rôle de plus en plus accentué dans la réclame. il est bien évident que des photos donnent une idée infiniment plus précise de l'objet présenté en vente qu'un dessin, si suggestif soit-il. d'autre part, l'appareil photographique satisfait tout aussi bien les besoins personnels du monde des travailleurs: que de fois voyons-nous ainsi les petites gens fixer de la sorte une situation qui les intéresse dans leurs excursions du dimanche. il importe d'autant plus que les livres de haute tenue se répandent parmi le peuple comme résultantes des plus hautes productions de l'époque.

le reportage, dans son sens le plus étendu, est une des manifestations principales de l'appétit vital des hommes. on doit en distinguer les représentations qui visent à un **maximum d'expression.** et ici, maintes personnes se posent encore la question si une photographie, comme produit de la culture, peut être parfaitement expressive, c'est-à-dire formée, composée, «nécessaire» dans tous ses éléments. c'est la question de savoir si, dans ce sens, nous avons affaire ici à un **art.**

des gens à l'esprit prud'hommesque et de soi-disant connaisseurs, ces deux formes manquées de la vie, se trouvent encore souvent d'accord pour refuser la qualification d'«art» à la photo **la plus achevée.** ici, ou bien nous n'avons affaire qu'à un problème simplement spécieux, en ce sens que l'art est défini arbitrairement et mesquinement par rapport à un temps déterminé, ou bien la vision de ces hommes est déformée: même en présence de la nature, ils ne sont plus capables de sentir qu'**une seule** forme de la beauté. si, au contraire, on entend par **art** des formes ayant leur propre fin, produites par l'homme et pleines d'expression, on doit ranger aussi les bonnes photos sous cette rubrique. mais si l'on ne veut comprendre sous le nom d'**art** que des produits de la **main** de l'homme, dirigés par son esprit et exprimant son âme, ce qui serait peu sage, on devra créer une nouvelle catégorie pour les photos, sans que leur valeur esthétique s'en trouve diminuée. c'est une erreur grossière, témoignant d'un subjectivisme excessif, de croire qu'il ne peut se produire de créa-

Die moderne Herstellungsweise ist zudem auf den Maschinensatz angewiesen, und die Verneinung dieser Technik der Satzherstellung wäre zeitfeindlich. So bejahen wir ihn in den Grenzen, die ihm die gegenwärtige Lage zieht und wünschen, daß er sich qualitativ noch weiter dem Handsatz nähere.

Den *Drucktechniken* stehen wir ähnlich kritisch gegenüber. Der Buchdruck ist sicher für viele Arbeiten die schönste und edelste Technik; doch gibt es eine ganze Reihe von Aufgaben, die dem Tiefdruck und dem Offsetdruck besser anstehen und von ihnen besser gelöst werden können. Zu verwerfen ist jene Nachahmung des Tiefdrucks durch Buchdruck, der eine typische Laienidee zugrunde liegt. Selbst ein mittelmäßiger Buchdruck von einer Autotypie ist um vieles exakter als ein sorgfältiger Tiefdruck, der allerdings durch seine samtige Wirkung das Publikum besticht. Diesem kommen Massenauflagen zu, die um wenig Geld viel bieten sollen. Dem Buchdruck auf komplizierten Umwegen das Aussehen von Tiefdruck zu geben, und sei es nur durch die höchst unsichere Doppeltonfarbe, heißt seine Qualität vermindern und ihn entwürdigen. Andererseits ist die Formenwelt der neuen Typographie besonders für Tiefdruck und Offset geeignet, da diese Vieles zulassen, das sich im Buchdruck nur schwer und unter besonderen Kosten erreichen läßt (große Abbildungen, Negativschriften, Schrägstellungen). Unsere Aufgabe bleibt stets, eine klar organisierte Form auf einem technisch absolut einwandfreien Wege zu gewinnen.

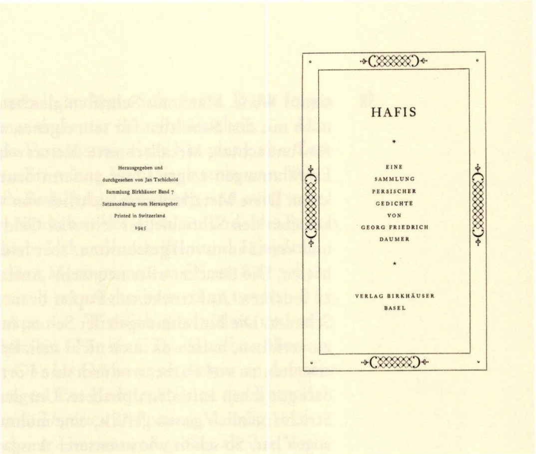
Die Form als anschauliches oder ästhetisches Gebilde *ist infolgedessen ein Arbeitsergebnis, nicht die Realisierung einer äußerlichen Formvorstellung.* Sie entsteht jedoch nicht nur aus materiellen Ansprüchen an richtige Technik und optische Unterscheidbarkeit der Elemente schlechthin, also an Brauchbarkeit im gröberen Sinne. Innerhalb der Grenzen, die uns Sinn des Wortlautes und Zweck der Aufgabe ziehen, müssen wir eine Menge Entscheidungen treffen, die optisch-ästhetischer Natur sind. Eine typographische Arbeit soll nicht nur ein brauchbarer und leicht herzustellender, sondern zumeist auch ein *schöner* Gegenstand sein. Als graphische Gestaltung rückt die Typographie damit in die Nähe der Graphik und der Malerei der Gegenwart. Fünf Jahrzehnte neuer Bemühungen um die Gestalt des Schriftsatzes haben das Niveau der Typographie mindestens im großen und ganzen beträchtlich gehoben, und die letzten Jahre brachten eine bedeutende Klärung der Aufgaben. Der Gegenwart obliegt es, die Ausdrucksmittel der neuen Typographie zu kultivieren, ihre Anwendung weiter zu verbreiten und sie auch auf solche Gebiete auszudehnen, die von ihr bisher nur selten bearbeitet wurden. Für die flächig-graphische Gestaltung der Typographie liefert die konkrete Malerei, von der in einem späteren Artikel ausführlich gesprochen wird, die besten Beispiele für Proportionen und Rhythmus; Aufgabenteile, die selten so wichtig für unsere Arbeit gewesen sind, wie heute. Durch die Befreiung vom Ornament werden alle Elemente einer Druckarbeit in einem neuen Sinne wirksam, und ihre gegenseitigen optischen Beziehungen, die früher nur selten beachtet wurden, erhalten eine wichtige Bedeutung für das Gesamtaussehen. Die verschiedenen optischen Reize dieser in jeder Arbeit andern Beziehungen geben jeder ein eigenes, aus dem Sinn der Aufgabe resultierendes Aussehen. Sie treten an die Stelle der additiven Reize durch Ornamente und ähnliche Beigaben.

Die Schriften

Wir wünschen Einfachheit und verlangen darum einfache und klare Schriften. Dem neuen Stilstreben am nächsten steht die Grotesk- oder Steinschrift (französisch antique, englisch Sans Serif), die von Laien meist Blockschrift genannt wird. (Unter «Block» versteht der Buchdrucker jedoch eine ganz bestimmte, dem Schnitte nach veraltete Groteskschrift.) Dieser Schrifttypus, der seinen Namen zu Unrecht trägt, taucht im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in englischen Schriftproben auf. A. F. Johnson (1) nennt eine um 1816 in London erschienene Schriftprobe von William Caslon IV., in der zum ersten Male eine Zeile in großen Grotesk-Versalien gesetzt ist, die dort «Egyptian» heißen. Im Jahr 1832 zeigen die Londoner Schriftgießer Thorowgood und Figgins Grotesken in ihren neuen Musterbüchern. Thorowgood nannte sie «Grotesque», Figgins «Sans Surryphs». Der eine Name soll wohl besagen, daß die neue Schrift sonderbar aussähe, der andere bedeutet «ohne Schraffuren» (sans sérifs). Heute scheint uns die Grotesk gar nicht mehr sonderbar, sondern natürlich. Doch wird es wohl schwer halten, einen neuen und besseren Gattungsnamen für sie einzuführen.

Die *Grotesk* ist, obwohl sie also eigentlich nicht neu ist, dank ihrer großen Einfachheit und Klarheit heute und auf lange hinaus die gegebene Schrift für die meisten Drucksachen. In den Jahren 1925 bis 1930 wurde sie in so großen Mengen angewandt, daß viele eine Abneigung gegen sie faßten, und seither wird immer wieder behauptet, sie sei «aus der Mode». Die neue Typographie ist jedoch keine

(1) Type Specimens and Their Uses. « Paper and Print », London, Winter 1934.



Herausgegeben und
durchgesehen von Jan Tschichold
Sammlung Birkhäuser Band 7
Satzanordnung vom Herausgeber
Printed in Switzerland
1945

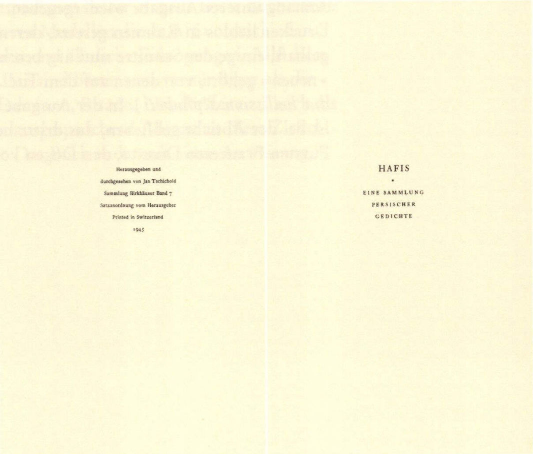
HAFIS

*

EINE
SAMMLUNG
PERSISCHER
GEDICHTE
VON
GEORG FRIEDRICH
DAUMER

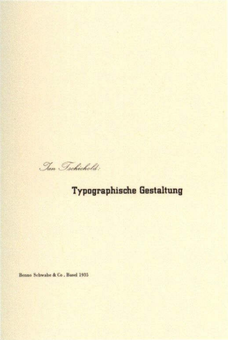
*

VERLAG BIRKHÄUSER
BASEL



Herausgegeben und
durchgesehen von Jan Tschichold
Sammlung Birkhäuser Band 7
Satzanordnung vom Herausgeber
Printed in Switzerland
1945

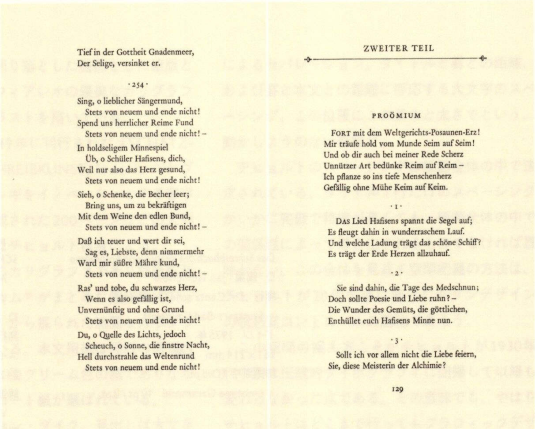
HAFIS
*
EINE SAMMLUNG
PERSISCHER
GEDICHTE



Jan Tschichold

Typographische Gestaltung

Benno Schwabe & Co . Basel 1935



Tief in der Gottheit Gnadenmeer,
Der Selige, versinket er.

· 254 ·

Sing, o lieblicher Sängermund,
Stets von neuem und ende nicht!
Spend uns herrlicher Reime Fund
Stets von neuem und ende nicht! –
In holdseligem Minnespiel
Üb, o Schüler Hafisens, dich,
Weil nur also das Herz gesund,
Stets von neuem und ende nicht!
Sieh, o Schenke, die Becher leer;
Bring uns, um zu bekräftigen
Mit dem Weine den edlen Bund,
Stets von neuem und ende nicht! –
Daß ich teuer und wert dir sei,
Sag es, Liebste, denn nimmermehr
Ward mir süßre Mähre kund,
Stets von neuem und ende nicht! –
Ras' und tobe, du schwarzes Herz,
Wenn es also gefällig ist,
Unvernünftig und ohne Grund
Stets von neuem und ende nicht!
Du, o Quelle des Lichts, jedoch
Scheuch, o Sonne, die finstre Nacht,
Hell durchstrahle das Weltenrund
Stets von neuem und ende nicht!

ZWEITER TEIL

PROÖMIUM

FORT mit dem Weltgerichts-Posaunen-Erz!
Mir träufe hold vom Munde Seim auf Seim!
Und ob dir auch bei meiner Rede Scherz
Unnützer Art bedünke Reim auf Reim –
Ich pflanze so ins tiefe Menschenherz
Gefällig ohne Mühe Keim auf Keim.

· 1 ·

DAS Lied Hafisens spannt die Segel auf;
Es fleugt dahin in wunderraschem Lauf.
Und welche Ladung trägt das schöne Schiff?
Es trägt der Erde Herzen allzuhauf.

· 2 ·

Sie sind dahin, die Tage des Medschnun;
Doch sollte Poesie und Liebe ruhn? –
Die Wunder des Gemüts, die göttlichen,
Enthüllet euch Hafisens Minne nun.

· 3 ·

Sollt ich vor allem nicht die Liebe feiern,
Sie, diese Meisterin der Alchimie?

129

p.052 ← p.053 ↑
Typographische Gestaltung
著・D：Jan Tschichold
発行：Benno Schwabe & Co., Basel
スイス 1935年
A5判：210 × 147 mm（92.9％）上製
鋳造活字（Did pt）：
Berthold City Medium,
Bodoni 8 pt / 3 pt
印刷：Angaben des Verfassers
von Benno Schwabe & Co., Basel

---

p.053
HAFIS:
Eine Sammlung persischer Gedicht
著：George Friedrich Daumer
D・編集：Jan Tschichold
発行：Verlag Birkhäuser, Basel
スイス 1945年
172 × 105 mm（48.8％）上製
鋳造活字（Did pt）：
Van Dijck Roman Monotype
9 pt / 2 pt

8 sianos Werk. Manzonis Schriften gleichen denen Vespasianos aufs Haar. Vespasiano war 1546 gewiß noch mit den Schnitten für sein eigenes, weit umfangreicheres Buch beschäftigt. Es waren zunächst fünfundachtzig Metallschnitte. Keineswegs Holzschnitte. Die Beschädigungen hauptsächlich in den Einrahmungen zeigen unter anderm deutliche Verbiegungen, die es in Holzschnitten nicht geben kann. Diese Metallschnitte, sichtlich von verschiedenen Händen, geübten und auch weniger geübten, kosteten den Schreiblehrer sehr viel Geld *(aggionte a spese incredibili)*. Die meisten sind sehr gut und verständnisvoll geschnitten, aber leider keineswegs so gut gedruckt, wie sie es verdient gehabt hätten. Die Drucker aller neunzehn Auflagen haben versäumt, das Papier am Abend vor dem Druck zu feuchten. Auf trockenem Papier braucht man viel mehr Farbe, und häufig entsteht störender Schmitz. Die Einrahmungen der Seiten, mit dazu bestimmt, Verquetschungen in der Mitte der Schnitte zu verhüten, halfen da auch nicht viel. Breite Federzüge druckten entweder nicht gut aus oder erhielten zu viel Farbe, wodurch ihre Form undeutlich wurde. Das gilt selbst von dem größten der drei gotischen Initialenalphabete. Um dessen Formen unbeschädigt zu zeigen, haben wir die breiten Striche peinlich genau gefüllt, eine mühsame Arbeit, der sich Herr Otto Schulter dankenswert unterzogen hat. So schön wie in unserer Ausgabe sind sie in keinem Original. Nicht geschehen konnte dies bei den zwei kleineren Alphabeten gleicher Art, am wenigsten beim kleinsten, bei dem der Drukker sich überhaupt keine Mühe mehr gegeben hat. Es ist enthalten in der Ausgabe von 1582 und im Anhang unserer Ausgabe wiedergegeben. Diese kleinen Initialen, einzelne Metallschnitte, sind vom Drucker lieblos in Rahmen gesetzt, deren Ecken viel zu wünschen übrig lassen. Der Druck ist mangelhaft, einige der Schnitte sind arg beschädigt. Es scheint, daß dieses dritte Alphabet zu den beiden »neuen« gehört, von denen auf dem Titel der Ausgabe von 1572 die Rede ist *(aggiuntovi di nuovo due bellissimi alphabeti)*. In der Ausgabe von 1572 ist aber nur *ein* neues Alphabet hinzugefügt; es ist bei der Absicht geblieben, das dritte beizufügen. Das Buch wird mit einer Widmung an den Fürsten Francesco Donato, den Dogen von Venedig, und einer Vorrede an den Leser eröffnet. Beide

Das Schreibbuch des Vespasiano Amphiareo
D・編集：Jan Tschichold
発行：Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart-Bad Cannstatt
ドイツ　1975年
161 x 214 mm　上製
鋳造活字（Did pt）：
Linotype Garamond　10 pt / 2 pt

p. 056
SCHATZKAMMER DER SCHREIBKUNST: Meisterwerke der Kalligraphie aus vier Jahrhunderten auf Zweihundert Tafeln
D・編集：Jan Tschichold
発行：Verlag Birkhäuser, Basel
スイス　1949年
242 x 324 mm（79.5％）上製
鋳造活字（Did pt）：
Van Dijck Roman Monotype　12 pt / 2 pt
印刷：Emil Birkhäuser & cie. Aktiengesellschaft, Basel

＊ジョージ・ビッカム
George Bickham　1684－1758年
ビッカムは、18世紀イギリス・ロンドン屈指のカリグラファであり銅版彫刻家。1733年、ビッカムはロンドンのカリグラファ25人から作品の見本を集め、それらを銅版彫刻して、1733年から41年にかけて52部構成で出版した。のち1743年に1冊にまとめられたのが『The Universal Penman』だ。

Teile sind in allen Ausgaben wortgetreu wiederholt, doch stets in anderem Schriftsatz. Dann folgen drei Seiten mit Rezepten für die Herstellung blauer, goldener und roter Schreibflüssigkeit. Die erste Gruppe der Schreibmuster sind Vorlagen der Bastarda Vespasianos, einer Kreuzung von Cancellaresca und der Kaufmannsschrift Mercantesca, auf deren Erfindung Vespasiano stolz war. Wie alle seine Schriften ist auch diese eine eher langsame Schrift. Bedächtig geschrieben sind auch seine Muster der Cancellaresca (A 7 v bis B 3 v). Sie sind mit den römischen Versalien am Ende des Buches die für uns wertvollsten Seiten. Dann sehen wir reichverzierte Urkundenschriften und Initialen, manche von ihnen mehr gezeichnet als geschrieben. Die beiden Monogramme auf Seite B 8 r sollen die Namen VESPASIANO AMPHIAREO enthalten: dies prüfe nach, wer nichts besseres zu tun hat. B 8 v, C 1 r und C 1 v zeigen ein Versalienalphabet aus Baumstrünken. Wirklich geschrieben und mit gut gezeichneten Figuren verziert ist das große gotische Alphabet C 2 r bis C 7 v, das schon oben erwähnt worden ist. Die folgenden geflochtenen Buchstaben C 8 r bis D 5 v erinnern zwar an deutsche Muster derselben Zeit, sind aber Vespasianos eigene Erfindungen. Die Konstruktionen der Rotonda-Gemeinen, D 6 r bis E 5 r, sind Kopien nach Sigismondo Fanti, *Theorica et Pratica,* Venedig 1514, und Ugo da Carpi, *Thesauro de Scrittori,* Rom 1525, jedoch nur Umrisse und größer als ihre Vorlagen. Die Buchstaben *s* und *t* erscheinen im Original spiegelbildlich. Wir haben dieses Versehen des Stechers, das niemals richtiggestellt worden ist, beseitigt. Das gilt auch von dem M auf Seite E 8 r. Es gehört zu dem schönen römischen Versalienalphabet, Vespasianos bester Arbeit. Diese Buchstaben sind achtmal so hoch wie dick und schon dadurch von anderen Modellen dieser Art unterschieden. Noch bedeutender ist der Verzicht auf Zirkelkonstruktionen und ähnliche Einengungen. Alle diese Buchstaben sind frei und wie selbstverständlich aufgebaut. Sie sind besser und vernünftiger als die vernünftelnden Konstruktionen besonders von Feliciano, Damiano, Ruano, Neudörffer und auch als die weit überschätzten Bemühungen Dürers. Sie sind eine unausgesprochene Absage an diese Zirkelkonstrukteure und noch heute unverändert brauchbar. Das Buch endet mit einer Anweisung, 9

▶上図はチヒョルト死去の翌年に刊行された16世紀のフランシスコ会修道士で書家であるヴェスパシアーノ・アンフィアレオ（ヴェネツィア 1501–63年）による書法の教本の復刻『Das Schreibbuch des Vespasiano Amphiareo』である。刊行は1975年。

チヒョルトは生涯にわたってカリグラフィの書法本を数多く手掛けているが、本書を取り上げたのは、序文の組版にこれまでのチヒョルトにない注目すべき点が多々あるからである。

判型が横長のため組体裁は横長、しかもチヒョルトには珍しいラギッドである。行末は版面ギリギリで改行されている。段落での区切りは改行と字下げではなく、2.5emほどのアキ（空間）で示されている。書体はギャラモンの中でも特に硬質な表情を持つステンペル版が使用され、なおかつライニング・フィギュアが使用されている。そのためかなりの要素を削り落とした整然とした組版となっており、アンフィアレオの優美なカリグラフィと程よいコントラストを描いている。

最後の図版は1949年に刊行された『SCHATZ-KAMMER DER SCHREIBKUNST』（p.056）。ルドヴィコ・デリ・アリッギをイノベーターとする書字の歴史的図版が掲載された200ページほどの大判書籍。構成・編集はチヒョルト自身による。

表紙はイギリスのカリグラファであり銅版彫刻師ジョージ・ビッカム*がまとめた秀作集『The Universal Penman』から採られた流麗なカリグラフィが掲載されている。本文用紙は図版の再現性を重視したためか、淡クリーム色の紙でありながらも平滑なグロスコート紙が選ばれている。

本文用書体はファン・ダイク。見出しは大文字で、その下に2段組のアキの幅に揃えたオモテ罫によるセパレーション。タイトルと罫との距離、および罫と本文との距離に呼応する大文字のスペーシング。この位置にこの長さと太さでという、動かしようのない罫線だ。

チヒョルトのスペーシングは紙面全体の中で決定されている。タイトル1行だけのスペーシングがいかに完璧で精度が高くても、紙面全体の中での関係性によって導き出されるものでなければ意味がない。この全体を見渡す空間把握の方法は、チヒョルトが20代の頃に培ったモダンデザインの視感覚コントロールの賜物であろう。

この空間の捉え方こそがチヒョルトが1930年代中期に伝統的タイポグラフィに回帰して以降も変わらなかった点である。その意味でも、やはりチヒョルトはどこまで行ってもグラフィックデザイナーなのだと思うのである。

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Eine Weltgeschichte der Kunst der letzten beiden Jahrtausende, die der schönen Schrift den Rang einer Kunst einräumt, ist noch ungeschrieben. Sie hätte drei große Kreise von Schriftkulturen zu behandeln: jenen der uralten *Schrift Chinas*, einer ideographischen Schrift, die weit über die Grenzen des chinesischen Sprachgebietes hinaus gebraucht und, noch heute höchst lebendig, der Malerei als Kunstform ebenbürtig erachtet wird, sodann den der *arabischen Schrift*, und als dritten den Kreis unserer *westlichen Schreibkunst*. Diese beiden Schriftkulturen entstammen einer gemeinsamen semitischen Mutter, der phönikischen Lautzeichenschrift. Aus ihr sind sowohl die griechisch-römischen Buchstaben, und damit unsere Schrift, als auch die arabischen Lautzeichen entwickelt worden, jene teils monumentalen teils kursiven Formen hohen Ranges, die sich in einem großen Teile des nahen Ostens noch heute lebendiger Übung erfreuen.

Die Schriftkunst des Westens ist schon seit langem untergegangen. Ihre Glanzzeiten waren das ausgehende Altertum und das europäische Mittelalter. Wie vollendet nach den späten Griechen die Schreiber der spätrömischen Antike und vor allen andern die Mönche des christlichen Mittelalters geschrieben haben, ist heute nur noch wenigen Kennern und Liebhabern geläufig. Die Paläographie, die Kunde von den alten Schriften, gilt nur als eine Hilfswissenschaft der Geschichtsforschung. Die Paläographen betrachten die Schriften des Mittelalters lediglich als historische Dokumente, nie als künstlerische Äußerungen, und bemühen sich nur um ihre Entzifferung. Daher fehlt noch immer eine lückenlose, allein nach ihren künstlerischen Werten ausgewählte Zusammenstellung der schönsten Schriften des Mittelalters aus dem Zeitraum zwischen 800 und 1500. Sie wäre nur durch eine langwierige und mühsame Suche in zahllosen Archiven und Handschriftenabteilungen von Bibliotheken vorzubereiten und ist gegenwärtig leider kaum zu erhoffen. Zumal die Buch- und die Briefschriften zwischen 1000 und 1450 lohnten solche Mühe gewiß. Eine Kunstgeschichte der Schriften dieses Zeitraumes würde uns einen Maßstab der Schriftschönheit und viele Anregungen für eine neue Entwicklung liefern. Ohne von jener Eile getrieben zu sein, die eines der Hauptübel unserer Zeit bildet, haben die Schreiber der mittelalterlichen Klöster zahlreiche zum Glück noch erhaltene Beweise einer Schreibkultur hervorgebracht, deren Herrlichkeit chinesischen und arabisch-persischen Meisterwerken nicht nachsteht.

Als der Buchdruck erfunden war und die Bildung aufhörte ein Privileg der Kleriker zu sein, war es um die mittelalterliche Schreibkunst geschehn. Das Buch, bisher Gegenstand klösterlichen Schreiberfleißes, wurde zur Hauptaufgabe des bürgerlichen Buchdruckers. Die Schriftkunst hat nur insofern an ihm Anteil, als sie dem Drucker die Typen liefert, die noch heute sein wichtigstes Ausdrucksmittel sind. Und wenn auch niemand gute Buchdruckschriften zeichnen kann, der nicht selber ein geübter Schreiber ist, so mußte doch seit Gutenbergs Erfindung die Kunst des Schriftschneidens den besondern Gesetzen des Schriftsatzes folgen und eigene Wege wandeln.

Das Erbe der mittelalterlichen Schreibkunst traten die Kanzlisten der Höfe und die Schreib- und Rechenmeister an, die jedem Lernbegie-

Josef Müller-Brockmann
（ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン）

1914–96年 スイス
グラフィックデザイン／ヴィジュアル・アイデンティティ／
タイポグラフィ／デザイン史研究／デザイン教育

『Neue Grafik』(pp. 058–059) は、グラフィックデザインに関する国際的批評誌であり、いうまでもなく戦後のグラフィックデザインを切り拓いたデザイン雑誌の草分けでもある。企画／執筆／編集／デザインはチューリッヒを拠点に活動をするリヒャルト・パウル・ローゼ (1902–88年)、ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン、ハンス・ノイブルク (1904–83年)、カルロ・ヴィヴァレリ (1919–86年)、戦後スイスを代表するグラフィックデザイナーたちである。

「スイス・タイポグラフィ」は、このチューリッヒ在住のデザイナーとバーゼルを拠点として活動したエミール・ルーダー (p. 067) を筆頭とするデザイナーの動向を指す総称として使われる。

『Neue Grafik』は、戦後の「新しいグラフィックデザイン」そのものであると同時にグリッドシステムの代名詞ともいえる雑誌である。その紙面は独・英・仏併記のテキストと、写真、イラストレーション、表組といった視覚情報を、グリッドを利用することによって同一紙面に秩序正しく、機能的・合理的に配置することを特徴としている。

出自の文脈としては、バウハウス、デ・ステイル、ロシア構成主義、ディ・ノイエ・タイポグラフィの系譜を継ぐ直系のメディアとして登場。スイス国内外のグラフィックデザインの事績が紹介されている。同誌はブロックマンの主導により1958年に創刊、1965年まで全18号17冊が刊行された。

見出し、本文、キャプションはそれぞれ活字サイズによって階層化され、基本となるグリッドは本文の段組そのままの4グリッド。書体はアクチデンツ・グロテスク1種で、体裁はジャスティファイ。字下げはなく段落改行は段末の空白のみ。図版は1段から4段までを用途に応じて柔軟に使用している。もっとも、徹底してこの4段の枠組みを使用しているため、今となっては硬直した紙面と受け取られるだろう。フォーマットのデザインはカルロ・ヴィヴァレリで2号からは若干の改変が行われている。

従来の紙面デザインと『Neue Grafik』の決定的な違いは、余白の喪失だろう。テキストとマージンとの関係に注力する従来の書籍タイポグラフィの考え方はここにはない。ない、というよりは、優先度が低いのだ。マージンは10数ミリ程度、これは同年に発行されたドイツのウルム造形大学のデザイン誌『ulm』も同様だ。

ブロックマンによれば、1940年代後半にはこのメンバーが誰彼となくグリッドシステムを使い始め、その方法論は瞬く間にバーゼル、ドイツ、オランダ、イギリスへと伝播していったという。

日本におけるグリッドシステムの紹介は、この『Neue Grafik』の登場が大きく関与し、1958年に刊行された本書が、船便で届く数ヶ月後にはすでに伝わっていたという。また1960年に東京で開催された世界デザイン会議をはじめブロックマンは幾度か来日し、自身の方法論を説いた。彼の2冊の著作『The Graphic Designer and His Design Problems』(1961年) と『A History of Visual Communication』(1971年) においてもグリッドの扱い方はさほど変わってはいない。こうした規格化、合理化は生活全般におけるモダンデザインの広がりと軌を一にする。しかし、合理化の追求とその一般化は、どれもが同じように見えるというジレンマを抱えている。つまりエディトリアルにおいては、どのページも同じような、単調なデザインだと受け止められるようになるのである。

ブロックマンはグラフィックデザイナーとして数々の名作ポスターを残している。1953年の《トーンハレ教会春季コンサート》をはじめとする音楽会のポスターなどは、モダンデザインの語法を用いながらもリズミカルで、時代の空気感を伸び伸びと表現している。

『Neue Grafik』を通じてグリッドシステムは瞬く間に世界各地へ伝わり、それぞれの言語体系や文化に応じて独自に解釈されていった。日本でもまるで針の穴から世界を見渡すようにして、わずかな情報を手がかりにグリッドシステムを解釈していったのである。

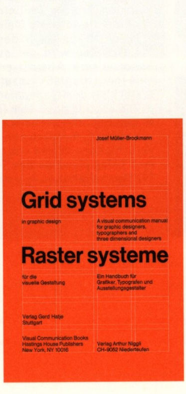
1981年、ブロックマンは1冊の書物を刊行する。それが『Grid systems』(pp. 060–061) である。『Grid systems』は20世紀後半を象徴するデザイン書で、今なお世界各国で翻訳され読み続けられている名著である。

本書が刊行されたことによって、グリッドシステムはようやく「正しく」伝わるようになったかのようだ。本書には活字サイズと行間設定による組版の原理がグリッドの基本であることが図解でわかりやすく説かれている。つまりグリッドシステムが単なる紙面の分割法でなく、組版の構造によって支えられているものだと記されているのだ。

本書のグリッドは 横4×縦8ユニットの極めてシンプルなものだ。図版中心のページ展開のため、単調さもなく飽きさせることもない。見開きのノド、図版の地に入っているノンブルは必要以上に目立たないが、視線誘導としての位置にさりげなく置かれることでアクセントにもなっている。

グリッドシステムの功罪はこれまでさまざまな角度から語られてきた。だが結局のところグリッドシステムは道具でありガイドラインにしかすぎない。グリッドはそのシステムに問題があるのではなく、要はグリッドという道具をどのように扱うのか。その扱い方は、デザイナー、組版者の腕次第なのである。

pp. 058–059
Neue Grafik:
International Zeitschrift für Grafik
und verwandte Gebiete 1
D：Josef Müller-Brockmann
編集：Richard P. Lohse, Josef Müller-Brockmann
Hans Neuburg, Carlo L. Vivarelli
発行・印刷：Verlag Otto Walter, Olten
スイス 1958年
280×250 mm (86.3%) 並製
鋳造活字 (Did pt)：
Akzidenz Grotesk (Berthold Standard)
7 pt / 1 pt, 6 pt / 1 pt



pp. 060–061
Grid systems in graphic design:
A visual communication manual for
graphic designers, typographers and
three dimensional designers
著・D：Josef Müller-Brockmann
発行：Verlag Arthur Niggli
スイス 1981年
A4判 上製
鋳造活字 (Did pt)：
Berthold Helvetica Roman, Semi-Bold
12 pt, 9 pt / 3 pt, 7 pt / 1 pt
印刷：Schläpfer + Co., Herisau

11 cic

1 2/3 cic

1.5 cic

2 cic

7 cic

6 pt / 1 pt

7 pt / 1 pt

Industriegrafik

Hans Neuburg

Der Begriff läßt sich klar umreißen: Es handelt sich um die grafische Konzeption und Gestaltung von Werbemitteln der metallurgischen, elektrotechnischen, chemischen, pharmazeutischen, bautechnischen und verwandter Industrien, die sich nicht ans allgemeine Publikum, sondern an Fachleute wenden. Was heute als selbstverständliches Teilgebiet der Werbung und Grafik gilt, war noch vor etwa zwanzig Jahren Neuland. Man hatte, als der Durchschnittsmensch schon längst von lockenden Angeboten für Seifen, Versicherungen und Sommerferien mit entsprechenden Mitteln umworben wurde, in Industriekreisen noch keineswegs das Bedürfnis, für die Propagierung der Maschinen, Apparate und Chemikalien, die man zum Teil als überflüssig oder unseriös erachtete, sich der Reklame zu bedienen. Waren Angebote auszuarbeiten, zum Beispiel notwendige Inserate in Fachzeitungen oder Prospekte als Anleitungen, wurde meistens der Ingenieur oder Chefchemiker damit betraut, weil er die Materie am besten beherrschte.
Wo und wie die eigentliche Industriewerbung und -grafik geboren wurde, läßt sich heute mit Sicherheit nicht mehr feststellen. Vielleicht hat aus dem Impuls einzelner Industriefirmen heraus, für ihre Präzisionserzeugnisse die ihnen gemäßen aufklärenden Darstellungen zu schaffen, die grafische Gestaltung innerhalb dieses speziellen Bereichs Eingang gefunden. Mit dem Aufkommen der guten Fotografie, die der handwerklich orientierte Fotograf nur unter der Bedingung der von ihm übernommenen sogenannten Anstands- oder Pflichtretusche aus der Hand gab, hat auch die klare und saubere Industriegrafik begonnen. Die Fotos bedurften eines ihrer technischen Schönheit entsprechenden Rahmens, man fing an einzusehen, daß es nicht genügte, über eine Abbildung eine x-beliebige industriegerechte Schrift zu setzen, weil oft eine stark störende Disharmonie zwischen Bild und Schrift entstand.
Die Industriegrafik erwuchs nicht aus dem Willen der Auftraggeber, also der Industrie allein, sondern wurde von jenen grafischen Gestaltern entwickelt, die in dieser Art der Präsentation ein neues und reiches Betätigungsfeld entdeckten. Als das erste planmäßig und geschmackvoll entworfene Inserat, der erste gut ausgewogene Prospekt mit richtig disponierten Tonplatten aufkam, begannen die Industriefirmen aufmerksam zu werden. Sie sahen, daß man Nockenwellen, Gußstükke, chemische Präparate und anderes ohne Beeinträchtigung des technischen Gehalts und der wissenschaftlichen Wahrhaftigkeit, ja selbst auch ohne Einbuße der Gediegenheit des traditionsbewußten Fabrikationsunternehmens, gefällig und wirkungsvoll im Inserat und Prospekt anbieten kann. Die für diese Aufgaben zugezogenen Grafiker oder jene, die sich derartige Aufgaben aussuchten, widmeten den neuen formalen Problemen ihre ganze Erfindungsgabe und Kultur. Sie schufen und schaffen heute unentwegt weiter neue Mittel der verkaufstechnischen Darstellung, sie entwerfen nicht nur neue und stilreine Erkennungszeichen, sondern auch Hüllen der Verpackung, Ausstellungsstände, die durch ihre Konzentration auf das Angebot und die Geschlossenheit der Form bestechen. Sie räumen auf mit den Anhäufungen von Produktengruppen und setzen an die Stelle der an übliche Reklame angelehnten Forcierungen eine Sachlichkeit, die das Exakte der Produktion symbolisiert.
Was wir in unserer kurzen Ueberschau an Industriegrafik zeigen, das sind Proben jener grafischen Betätigung, die uns in bezug auf die Auftraggeber und ihre Wünsche und Forderungen als zweckmäßig erscheinen. Streng verurteilen wir Spielereien um der schönen Linie oder Komposition willen, die etwas Produktfremdes haben. Wenn die Arabeske – und sei sie noch so einfach und neuzeitlich – ein Eigendasein innerhalb des Entwurfes führt, dann verwerfen wir ihn gesamthaft. Es gibt indessen höchst interessante Formerfindungen begabter Grafiker, die neue Möglichkeiten der gediegenen Auffälligkeit entdeckten. In derartigen Fällen wird das Element zum willkommenen Träger des Werbeganzen – aber es muß branchenecht sein.
Ohne schulmäßig auftreten zu wollen, möchten wir doch auf einige typische Erfordernisse der neuzeitlichen industriellen Grafik hinweisen. Am wichtigsten ist zweifellos die Beherrschung des zur Verfügung stehenden zweidimensionalen und dreidimensionalen Raums. Das scheint eine Binsenwahrheit zu sein. Wie schwer ist es jedoch, diesen Raum zu «beherrschen»! (Viele versuchen mit ungeeigneten Mitteln und Verkrampfungen, mit Pseudo-Elementen eine Lösung herbeizuführen.) Das Prinzip der schwerelosen Schwebung bezieht sich auf die gesamte Füllung der Fläche, auf das Verhältnis der Flächen und Linien zueinander, der Schriften und Schriftgrade.
Unsere hier gezeigten Beispiele erheben nicht den Anspruch auf Vollendung. Es sind vergängliche Lösungen für die Schaffung von Werbemitteln. Sie verraten indessen ein sauberes Formgefühl, ein gesundes Verhältnis zu den Verlockungen, die jedem heutigen Grafiker (mit einem Seitenblick auf die konkrete Malerei) gefährlich werden können. In den abgebildeten Arbeiten wird der aufmerksame Leser unsere Absicht erkennen, für eine Industriegrafik einzutreten, die in erster Linie dem Gegenstand, dem Produkt dient und doch dem Grafiker freie Entfaltungsmöglichkeiten läßt. Es ist interessant, festzustellen, auf welche verschiedene Weise von den Entwerfern beispielsweise das Problem der Flächenbeherrschung gelöst wird.

Industrial Design

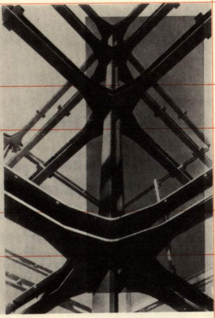
Hans Neuburg

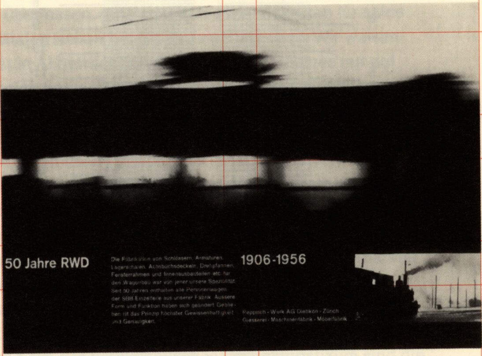
The idea with which I am concerned here may be clearly defined: it is a question of designing advertisements for products of the metallurgical, electrotechnical, pharmaceutical, building and related industries which are not intended for the general public but for specialists. Today we regard this as an accepted part of advertisement, but twenty years ago it was something quite new. For a long time the average man had been wooed with attractive offers of soaps, insurance policies and summer holidays with all the appropriate means, but in industrial circles it was still not considered necessary to advertise machines, apparatus and chemicals; to do so was considered superfluous and was not to be taken seriously. If notices had to be worked out, such as, for example essential advertisements in specialist papers or announcements in prospectuses, the engineer or the chief chemist would generally be entrusted with them because he had the best grasp of the material.
When and where true industrial advertising and design came into being cannot today be decided with any certainty. Perhaps typographical design was first introduced into this specialist sphere on a sudden impulse by individual firms who wished to display their precision instruments in a way which at the same time explained them and suited their character. Clear, clean industrial typographical design came into existence when good photographs were available, which the industrially minded photographer only released on condition that all retouching was left to him. The photographs needed a frame to set off their technical perfection and it began to be realised that it did not suffice to put a correct caption chosen by X above a reproduction because very often this resulted in a disturbing lack of harmony between picture and letterpress.
Thus industrial typographical design did not arise in answer to the demands of the patron, that is of industry, alone, but was developed by those designers who had discovered a new and rewarding sphere of activity in this kind of presentation. When the first tastefully designed and planned advertisements, the first well balanced prospectuses with correctly disposed halftone plates appeared, industrial firms began to sit up and take notice. They observed that rollers and castings, chemical preparations and other products could be attractively and invitingly displayed in advertisements and prospectuses without any misrepresentation of either technical merit or scientific truth, and even without sacrificing the solid traditional character of the manufactured article. The designers who were called in to deal with such jobs or sought out that kind of work devoted all their intentive powers and all their resources to the solving of the new formal problems. Undeterred they created and are still today creating ever new levels of technique in advertising; they not only design new and tasteful trade marks but also packages and exhibition stands which make their point by sheer concentration on the product and by compactness of form. Instead of dealing with groups of products and resorting in the usual way to the accumulative effect of numbers they symbolise the exact qualities of a product by keeping precisely to the point.
In our brief survey of industrial typography we show examples of design which seem to us most to conform to the wishes and demands of the patrons. We severely condemn tricks which have nothing to do with the products themselves but are merely introduced for the sake of beauty of line or composition. If an arabesque, however simple and up to date it may be, stands out as a separate entity in the design we reject it out of hand. There are talented designers, however, who have invented highly interesting motifs which reveal new possibilities of obtaining genuinely striking effects. In such cases the ornament is a welcome addition and supports the whole advertisement—but it must be authentic.
Without wishing to appear pedantic we should like to point out some of the typical demands of modern industrial design. The most important is without doubt the mastery of two and three dimensional space. That seems obvious, but how difficult it is, all the same to master space. How many attempt a solution by inappropriate, spurious methods and contortions, which often, unfortunately, deceive both the patron and an uncritical public, though only at first. The principle of effortless poise and balance should inform the whole surface, the relation of planes and lines to one another, the letterpress and size of type, and details of opaque and transparent colour.
The examples shown here do not claim perfection. They are temporary solutions. But they do reveal a clear feeling for form and a healthy attitude to the temptations which might be dangerous to any modern designer who had an eye for recent painting. The observant readers will recognise our intention in the works reproduced, which is to plead for a form of industrial design which is first and foremost of service to the product advertised and yet leaves the artist free to develop his potentialities. It is, for instance, interesting to ascertain the different ways in which designers have solved the problem of controlling the surface space. This is not a formal problem of the first rank but one which, if it is closely examined, rests on industrial and psychological considerations.

Graphique industrielle

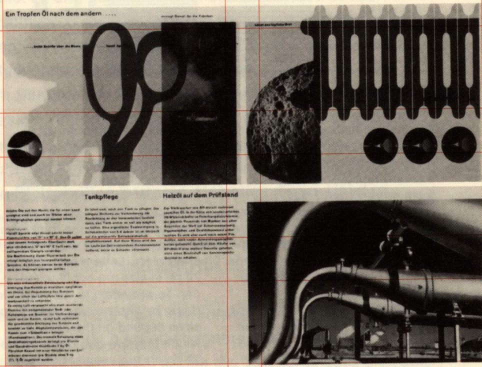
Hans Neuburg

L'explication de ce titre est claire: il s'agit de la conception et de la représentation graphiques de produits des industries métallurgique, électrotechnique, chimique, pharmaceutique, technique du bâtiment et apparentées, produits qui ne sont pas destinés au grand public mais à des spécialistes. Ce qui, aujourd'hui, est naturellement admis comme faisant partie de la publicité et de la graphique, était encore, il y a quelque vingt ans, terra incognita. Alors que l'homme moyen était déjà depuis longtemps assailli d'offres tentantes pour des savons, des assurances et des vacances, grâce à une publicité adéquate, les milieux industriels n'éprouvaient pas du tout le besoin de se servir de la réclame pour faire valoir leur machines, leurs appareils, leurs produits chimiques, qu'on estimait en partie superflus, en partie pas sérieux. Devait-on rédiger des offres, par exemple des annonces inévitables dans les journaux spécialisés, ou des prospectus explicatifs, on confiait presque toujours cette tâche à l'ingénieur ou au chimiste chef, qui étaient le mieux au courant du sujet à traiter.
On ne sait pas exactement où et quand la publicité et la graphique industrielles sont nées. Peut-être la composition graphique a-t-elle pénétré dans ce domaine par l'entremise de quelques entreprises industrielles qui avaient besoin d'illustrations explicatives indispensables pour rehausser leurs produits de précision. Avec le développement de la bonne photographie, que le photographe expérimenté ne cédait qu'à la condition que lui-même procéderait aux retouches de convenance ou d'obligation, débuta aussi la graphique industrielle nette et propre. Les photos exigeaient un cadre correspondant à leur beauté technique; on commenca à admettre qu'il ne suffisait pas d'appliquer n'importe quelle écriture, bonne pour l'industrie, sur les illustrations, cette écriture créant souvent une dissonance sensible entre elle et l'image. La graphique industrielle n'est pas issue de la volonté du commettant, donc de l'industrie seule, mais elle a été introduite par les graphistes, qui découvrirent dans ce mode de présentation un champ neuf et riche d'activité. Lorsque sortirent la première annonce exécutée selon les plans et avec goût, le premier prospectus bien étudié et bien mis en pages, les industriels commencèrent à faire plus attention. Ils virent qu'on peut offrir, par le truchement d'annonces et de prospectus, de manière plaisante et efficace, des arbres à came, des pièces de fonte, des produits chimiques etc., sans porter préjudice au côté technique ni à la véracité scientifique, ni même aux traditions de fabrication de l'entreprise créatrice du produit. Les graphistes engagés pour ces travaux, ou ceux qui les recherchaient vouèrent à ces nouveaux problèmes de formes toutes leurs facultés inventives et leur intelligence. Ils créèrent, et créent encore aujourd'hui sans relâche de nouveaux moyens de présentation technique de vente; ils ne dessinent pas seulement des marques neuves et de style pur, mais aussi des emballages, des articles d'exposition, qui, par la concentration sur l'offre et par l'unité de forme, attirent les regards. Ils font table rase de l'amas de groupes de produits et le remplacent par une réclame exempte de l'habituelle exagération, objective et exactement symbolique du produit offert.
Ce que nous montrons dans notre bref exposé de graphique industrielle, sont des spécimens de cette activité graphique qui nous paraît correspondre aux vœux et aux exigences des commettants. Nous jugeons sévèrement les graphistes qui s'amusent à tracer de belles lignes ou à dessiner de belles compositions qui n'ont rien à voir avec le sujet. Si l'arabesque – si simple et si moderne soit-elle – est dessinée pour elle-même dans le projet, nous refusons tout. Il y a cependant des trouvailles extrêmement intéressantes de graphistes doués, qui ont créé de nouvelles manières d'attirer l'attention. Dans ces cas-là, l'ornement est bienvenu dans le projet, à condition de répondre exactement au motif présenté. Sans vouloir imiter l'école, nous signalerons cependant certaines exigences typiques de la graphique industrielle moderne. La principale est certainement la maîtrise de l'espace bi- et tridimensionnel à disposition. Cela paraît une vérité de La Palisse; mais que c'est difficile de parvenir à cette «maîtrise»-là! (Beaucoup s'y essaient avec des moyens inappropriés et des crispations, ou avec de faux éléments, sans arriver, évidemment, à une solution.) Le principe de la «suspension dans le vide» se rattache à tout le remplissage de la surface, à tous les rapports entre surfaces et lignes, entre les lettres et leurs grandeurs respectives.
Les exemples cités ici ne prétendent pas épuiser la question. Ce sont des solutions provisoires pour réaliser des moyens publicitaires. Ils révèlent cependant un sentiment correct de la forme, une saine attitude en face des tentations qui pourraient être dangereuses pour le graphiste d'aujourd'hui (avec un regard de biais sur la peinture concrète). Dans les travaux reproduits ici, le lecteur attentif reconnaîtra notre intention de lutter pour une graphique industrielle qui serve l'objet, le produit, d'abord, tout en laissant les mains libres au graphiste pour sa création. C'est intéressant de constater de combien de manières diverses le problème de la maîtrise des surfaces, par exemple, est résolu, problème qui n'est pas d'emblée formel mais qui repose sur des calculs de publicité et de psychologie de vente.


1



2



3/4

1
Richard P. Lohse, Zürich/Schweiz
Buch-Schutzumschlag, zweifarbig
Book-jacket in two colours
Protège-livre en deux couleurs

2
Jos. Müller-Brockmann, Zürich/Schweiz
Inserat mit Bewegungsfoto für Reppisch-Werk Dietikon
Advertisement with action photograph for Reppisch-Werk Dietikon
Annonce: photo de mouvement, pour le Reppisch-Werk Dietikon

3/4
Karl Gerstner, Basel/Schweiz
Dreifarbige Innenseiten einer Industrie-Broschüre
Three-colour inside pages of an industrial brochure
Pages en trois couleurs d'intérieur d'une brochure industrielle

2.5 cic = 30 pt = 11.277 mm

9 cic = 108 pt = 40.5972 mm

1 cic = 12 pt = 4.5108 mm

9 pt (3.3831 mm) / 12 pt (4.5108 mm)

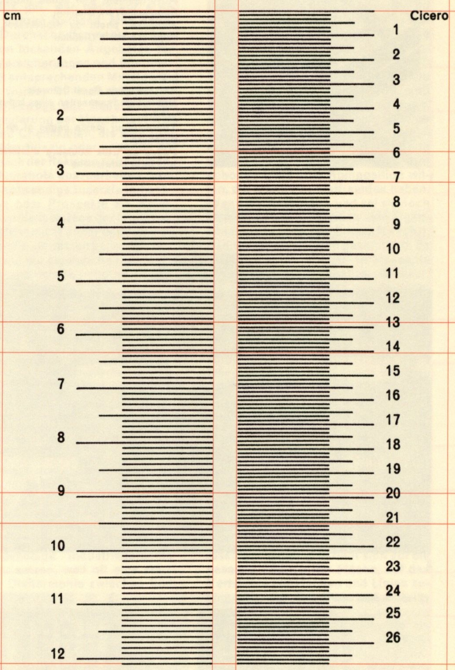
7 pt / 8 pt

The typographic measuring system

Das typografische Mass-System

The names of typographic measuring units

Typografische Massbezeichnungen



Type sizes from 6- to 60-pt. Univers

Schriftgrade von 6 Pt. bis 60 Pt. Univers

6	point
8	point
9	point
10	point
12	point
14	point
18	point
24	point
30	point
36	point
48	point
60	poin

The illustration shows the typographic measuring unit, the cicero, compared with the metric measuring unit, the cm.
1 cicero represents 12 points,
1 cm represents 10 mm
26 ciceros 8 points corresponds to 12 cm. The standard measure called the line gauge, which is 30 cm long and contains 798 typographic points, corresponds to the French foot.
1 m = 2660 points = 221²/₃ ciceros
1 French foot = 30 cm = 1 line gauge = 798 points = 66¹/₂ cic.
1 mm = 2.66 points
1 point = 0.376 mm = 1.07 English-American points = 0.0148 inches. 1 cicero = 4.51 mm

Each type design comprises some 12 to 20 different sizes. These are called bodies or point sizes and represent certain numbers of points. The lines above and below the figures and the words "point" correspond, like the bodies, to the thickness from top to bottom of the metal characters. Letters larger than 72 pt. in size are cut in wood or can be projected to the required depth by photo-typesetting. Type sizes depend on the uses to which they are put. Sizes of 8 to 12 points are usually right for the texts of books, brochures and catalogues.

Die Darstellung zeigt den Vergleich zwischen der typografischen Masseinheit, Cicero, und der Meter-Masseinheit, cm.
1 Cicero hat 12 Punkte, 1 cm hat 10 mm
26 Cicero 8 Punkt entsprechen 12 cm. Dem französischen Fuss entspricht das Einheitsmass, der Typometer von 30 cm Länge mit 798 typografischen Punkten.
1 m = 2660 Punkte = 221²/₃ Cicero
1 französischer Fuss = 30 cm =
1 Typometer = 798 Punkte = 66¹/₂ Cicero
1 mm = 2.66 Punkte
1 Punkt = 0.376 mm = 1.07 englisch-amerikanische Punkte = 0.0148 inch. 1 Cicero = 4.51 mm

Von jeder Schriftart bestehen etwa 12–20 verschiedene Schriftgrössen. Sie werden Schriftgrade genannt. Die Grade entsprechen Punkteinheiten. Die Linien über und unter den Zahlen und den Worten «point» entsprechen wie die Schriftgrade den Kegelstärken der Metallbuchstaben. Buchstaben, die grösser als 72 Punkt betragen, können mittels Fotosatz auf die gewünschte Höhe projiziert werden.
Die Verwendung der verschiedenen Schriftgrade hängt von ihrem Verwendungszwecke ab. Für Prospekt-, Katalog- und Buchtexte genügen meist die Schriftgrade von 8–12 Punkten.

40.5 mm

4.5 mm

11.5 mm

Typeface alphabets

The present-day designer has a host of printing types at his disposal. Since Gutenberg first invented movable type in 1436–55, hundreds of different types have been designed and cast in lead. The most recent technical developments with computer and photo-typesetting have once again brought new faces or variations of old ones on the market.
The choice is up to the designer. It is left to his feeling for form to use good or poor typefaces for his design work. In view of the limited space available, we shall refer here to only a few of the outstanding designs of the past and the 20th century which have appeared most frequently in publications.
Knowledge of the quality of a typeface is of the greatest importance for the functional, aesthetic and psychological effect of printed matter. Again, the typographic design, i. e. the correct spaces between letters and words and the length and spacing of lines conducive to easy reading, does much to enhance the impression created. Today the field is dominated mainly by computer and photo-typesetting. A typical characteristic of these forms of composition is the too narrow setting of the letters which makes reading difficult. The designer will be well advised to demand the normal spacing between letters when ordering photo-typesetting.

By studying the classic designs of Garamond, Caslon, Bodoni, Walbaum and others, the designer can learn what the timeless criteria are which produce a refined and artistic typeface that makes for ease of reading. The lead type designs of Berthold, Helvetica, Folio, Univers, etc. produce pleasant and easily legible type areas. The typographic rules that apply to the roman typefaces are also valid for the sans serifs.
The creators of these type designs were extremely intelligent artists with high creative powers. This is shown by the fact that for more than four centuries innumerable type designers have sought to create new type alphabets but very few of these have gained acceptance. An alphabet of Garamond, for example, is an artistic achievement of the first order. Each letter

Schriftalphabete

Dem heutigen Designer stehen eine Unzahl von Druckschriften zur Verfügung. Seit der Erfindung der beweglichen Lettern durch Gutenberg, 1436–55, sind Hunderte von Schriften gezeichnet und in Blei gegossen worden. Die technische Entwicklung der jüngsten Zeit brachte mit dem Licht- und dem Computersatz nochmals neue oder variierte Schriften auf den Markt.
Der Designer hat die Wahl. Seinem Formverständnis ist es überlassen, gute oder schlechte Schriften für seine gestalterischen Aufgaben zu gebrauchen. Wir weisen hier in Anbetracht des beschränkten Raumes nur auf wenige hervorragende Schriften der Vergangenheit und des 20. Jahrhunderts hin, die am häufigsten in Publikationen erscheinen.
Die Kenntnis um die Qualität einer Schriftform ist von grösster Bedeutung für die funktionelle, ästhetische und psychologische Wirkung der Drucksache. Auch die typografische Gestaltung, also die richtigen Buchstaben- und Wortzwischenräume, die für die Lesbarkeit günstigen Zeilenabstände und Zeilenlängen, beeinflussen den positiven Eindruck. Der Foto- und der Computersatz beherrschen heute schon weitgehend das Feld. Ein für sie typisches Charakteristikum sind die meist zu eng gesetzten Buchstaben, die die Lesbarkeit erschweren. Der Designer tut gut daran, bei der Bestellung von Fotosatz gleichzeitig die normale Spationierung (Buchstabenabstand) zu verlangen.
Am Studium der klassischen Schriften von Garamond, Caslon, Bodoni, Walbaum u.a.m. kann der Designer die zeitlos gültigen Normen für das leicht lesbare, kultivierte und künstlerische Schriftbild erfahren. Auch die Bleischriften Berthold, Helvetica, Folio, Univers zeigen korrekte und angenehm lesbare Satzbilder. Dieselben typografischen Gesetze, die für die Antiquaschriften gelten, sind auch für die Groteskschriften gültig.
Die Schöpfer der oben erwähnten Schriften waren ausserordentlich kreativ begabte und intelligente Künstler. Das beweist schon die Tatsache, dass sich seit mehr als vier Jahrhunderten unzählige Schriftgestalter um neue Schriftalphabete bemühten, von denen sich

Bradbury Thompson
（ブラッドベリー・トンプソン）

1911−95年　アメリカ
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
アート・ディレクション／デザイン教育

ブラッドベリー・トンプソンはデザインの教育現場を中心に活動をしたアメリカのグラフィックデザイナーだ。

そのデザインはまさに戦後アメリカを象徴するもので、不要な機能や無駄なデザインを排除した、シンプルでモダンな典型的ミッドセンチュリーデザインといってよいだろう。

ここにあげるトンプソンの『An Anthology of American Classics』（p.063）は、製紙会社ウェストバーコ社が毎年12月24日に配る「クリスマス・ブック」である。このギフト本は1958年から81年まで発行され、82年に1冊のアンソロジーとしてまとめられた。これらが刊行された時期は活版印刷からオフセット印刷へと切り替わる時期にあたり、トンプソンはオフセット印刷の分版を用いた実験的デザインを展開している。

その体裁はヨーロッパの伝統をアメリカの良心で切り取ったかのようなタイポグラフィのオンパレードであり、トンプソンのタイポグラフィのエッセンスがつまっている。

本文はほぼ2色か1色。印刷費は安価に抑えられているが、その2色の扱い方とヨーロッパ伝統のタイポグラフィの解釈・応用の仕方には実に学ぶべき点が多い。たとえば使用書体の多くはモノタイプ社の活字が選ばれている。それはまるでヤン・チヒョルト（p.047）がペンギンブックスで分野別の書体選択をしたように。そして書籍全体をくくる書体にはチヒョルトの「サボン」が選ばれている。トンプソンのチヒョルトへの並々ならぬ尊敬の念が書体選択から読み取れるのだ（それはポール・ランドにも通じるものがある）。

古典的タイポグラフィの技法を用いながらアシンメトリーのデザインをする実験性に満ちたデザイン（p.063上）。そして静的でありながら、見開き全体が海の中にいるかのように魚が右へ左へと紙面を泳ぐかのようなコンポジション（p.063下）。章ごとに異なる組体裁とノンブル位置の妙。このイラストレーションにはこの組幅で、この体裁でしかあり得ないという突き詰め方は尋常ではない。ジャスティファイの破綻のなさ、ラギッドの行末の美しさなど、目に見えぬところに込められた熱がさらりと表れ出ている。そこにトンプソンの凄みがある。

p.063
An Anthology of American Classics
D：Bradbury Thompson
発行：Westvaco　アメリカ　1982年
233 x 143 mm（56.2%）函＋上製
鋳造活字（US pt）：
Monotype Modern（上），
Mergenthaler Baskerville（下）
10 pt / 3 pt, 9 pt / 2 pt, 12 pt / 3 pt

Paul Rand
（ポール・ランド）

1914−96年　アメリカ
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
アート・ディレクション／デザイン教育

ポール・ランドは20世紀アメリカを代表するグラフィックデザイナーだ。明るい色使い、簡潔なメッセージ、ユーモアとアイデアに満ちたイラストレーションとグラフィック。そのどれもがアメリカの活力に溢れている。

バウハウス、モホイ＝ナジ、ヤン・チヒョルト、カッサンドル、サヴィニャック、マティス……。ランドのデザインには、ヨーロッパのモダンアートやデザインが渾然一体となって流れ込みつつ、アメリカ的明快さとして立ち上がっているのだ。

ランドはまた、アメリカの企業アイデンティティ・デザインの開拓者でもあった。1950年代から60年代にかけてランドが手掛けたIBM、ウェスティングハウス、ABCといった企業のロゴは今なお名作として語り継がれている。

1960年代以降、ランドが柔軟に自己のデザインに取り入れたインターナショナル・スタイルのデザインは、日本においても大きな影響を与えている。中でもポール・ランドの存在を知らしめた1959年の『ポール ランド作品集』（編集：亀倉雄策、造型社）と、ランド再考の機運を高めた1985年の作品集『A デザイナーズ・アート』（日本語版編集・翻訳監修：新島実、朗文堂）の刊行は、ランドの位置付けを改めて認識させられる書物だ。

ここに紹介するのは1947年、ランド33歳の時に刊行された作品集『Thoughts on Design』の英・仏・西で書かれた序文のページだ（pp.064−065）。同書には、ランドが新進気鋭のデザイナーだった時期の生き生きとした作品が網羅され、数あるランドの作品集の中でも最も良心的な一冊だ。

ランドにしては珍しく静謐なページだ。書体はバスカヴィル。グリッドを用いない組版は比較的単純な2段組（そのまま1段組にも応用される組幅）。版面はアシンメトリー。このフォーマットは序文に続く図版ページにも応用され、右ページのほぼ中央に作品が配される仕組みだ。

組版は見出し下初行に字下げはなく、2段落目からは1.5 emのインデント。そして左ページ左段下部に見られる「Prefacio:」（スペイン語で「序文」）と印されたハンギング・インデントの小見出しの扱いといったら……。このページを本書で選んだのは、この愛らしい小見出しを見てもらいたいがためである。

pp.064−065
Thoughts on Design
著・D：Paul Rand
発行：Wittenborn, New York
アメリカ　1947年　266 x 213 mm　上製
鋳造活字（US pt）：
Linotype Baskerville
9 pt / 3 pt

Erik Nitsche
（エリック・ニッチェ）

1908−98年　スイス → アメリカ → スイス
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／編集／
印刷／出版

本書（p.066）は、1962年から1966年にかけてスイス・ローザンヌで発行された『In Wort und Bild（言葉と絵）』シリーズの1冊『Geschichte der Übermittlungswege（通信の歴史）』である。

企画・デザインを手掛けたのはエリック・ニッチェ。スイス、ローザンヌ生まれのグラフィックデザイナー。バウハウスをはじめとする当時の新興芸術運動に影響を受けたニッチェは1934年に渡米、書籍、雑誌、広告、レコードジャケット、企業デザインの領域で、モダンで構成的なグラフィックを手掛けた。

1960年代初頭にスイスに戻ったニッチェは企画制作からデザイン、印刷までを国際的に手掛ける自分の会社を設立する。この「言葉と絵」はニッチェが国際的に展開した出版プロジェクトで、英、仏、独をはじめとする各国語版で同時展開された。日本でも『図説 科学の歴史』という名前でその一部が恒文社から刊行されている。

『言葉と絵』シリーズは判型が縦長で、その縦長の型を生かした構成となっている。書体はモダンローマン。組幅は比較的短いジャスティファイなのだがその割にはワードスペースに破綻がない。

図版解説は天のアキのスペースにイタリックで組まれている。このシリーズが何よりも良いのはこの判型における版面設定である。ノドが狭く、小口はその2倍、地は小口の2倍で、天は大きな空間となっており、そこに解説が入る仕組みとなっている。つまり組版の重心は低く、天のスペースが有効に活用できるようになっている。

こうした条件が重なると、身動きの取りづらい版面となり、紙面も硬直しがちになる。しかし、本シリーズの紙面には、全くそういう気配がない。紙面上で要素をこねくり回した様子もなく、その限られた空間を伸び伸びと使っている印象すら与えているのだ。

固定された2段組をずらさず、1段にしたり、空白にしたりして、図版にそのスペースを与えるだけで制御するレイアウト能力は実に見事である。

第1期全12巻刊行後ニッチェの出版社は経営難に陥り出版から手を引いたが、続編はかつての提携先から同じ体裁でそのまま刊行が続けられた。そのため、デザインや組版の品質はニッチェが関わった第1期ほど高くない。

p.066
In Wort und Bild, GESCHICHTE DER ÜBERMITTLUNGSWEGE
著：Maurice Fabre　D：Erik Nitsche
発行：Editions Rencontre and
Erik Nitsche International, Lausanne
スイス　1962/63年　264 x 168 mm（49.6%）上製
鋳造活字（Did pt）：
Monotype Modern　9 pt / 3 pt, 8 pt / 1.5 pt

original, but quoted by Dr. Thomas Reid. I will tell the company what he did say, one of these days.

—If I belong to a Society of Mutual Admiration?—I blush to say that I do not at this present moment. I once did, however. It was the first association to which I ever heard the term applied; a body of scientific young men in a great foreign city* who admired their teacher, and to some extent

* The "body of scientific young men in a great foreign city" was the Société d'Observation Medicale, of Paris, of which M. Louis, was president, and MM. Barth, Grisotte, and our own Dr. Bowditch were members. They agreed in admiring their justly-honored president, and thought highly of some of their associates, who have since made good their promise of distinction.

About the time when these papers were published, the Saturday Club was founded, or, rather, found itself in existence, without any organization, almost without parentage. It was natural enough that such men as Emerson, Longfellow, Agassiz, Peirce, with Hawthorne, Motley, Sumner, when within reach, and others who would be good company for them, should meet and dine together once in a while, as they did, in point of fact, every month, and as some who are still living, with other and newer members, still meet and dine. If some of them had not admired each other they would have been exceptions in the world of letters and science. The club deserves being remembered for having no constitution or by-laws, for making no speeches, reading no papers, observing no ceremonies, coming and going at will without remark, and acting out, though it did not proclaim the motto, "Shall I not take mine ease in mine inn?". There was and is nothing of the Bohemian element about this club, but it has had many good times and not a little good talking.

each other. Many of them deserved it; they have become famous since. It amuses me to hear the talk of one of those beings described by Thackeray—

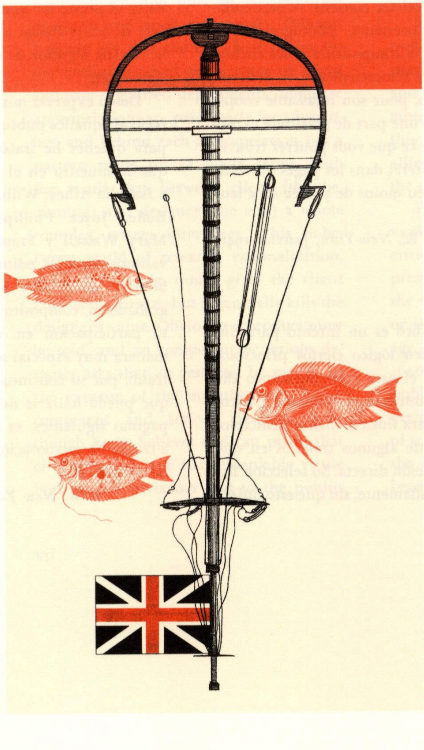
"Letters four do form his name"—

about a social development which belongs to the very noblest

stage of civilization. All generous companies of artists, authors, philanthropists, men of science, are, or ought to be, Societies of Mutual Admiration. A man of genius, or any kind of superiority, is not debarred from admiring the same quality in another, nor the other from returning the admiration. They may even associate together and continue to think highly of each other. And so of a dozen such men, if any one place is fortunate enough to hold so many. The being referred to above assumes several false premises. First, that men of talent necessarily hate each other. Secondly, that intimate knowledge or habitual association destroys our admiration of persons whom we esteemed highly at a distance. Thirdly, that a circle of clever fellows, who meet together to dine and have a good time, have signed a constitutional compact to glorify themselves, and to put down him and the fraction of the human race not belonging to their number. Fourthly, that it is an outrage that he is not asked to join them.

Here the company laughed a good deal, and the old gentleman who sits opposite said: "That's it! that's it!"

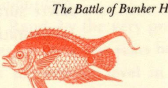
I continued, for I was in the talking vein. As to clever people's hating each other, I think *a little* extra talent does sometimes make people jealous. They become irritated by perpetual attempts and failures, and it hurts their tempers and dispositions. Unpretending mediocrity is good, and genius is glorious; but a weak flavor of genius in an essentially common person is detestable. It spoils the grand neutrality of a commonplace character, as the rinsings of an unwashed wine-glass spoil a draught of fair water. No wonder the poor fellow we spoke of, who always belongs to this class of slightly flavored mediocrities, is puzzled and vexed by the strange sight of a dozen men of capacity working and playing together in harmony. He and his fellows are always fighting. With them familiarity naturally breeds contempt. If they ever praise each other's bad drawings, or broken-winded novels, or spavined verses, nobody ever supposed it was from admiration; it was simply a contract between themselves and a publisher or dealer.



The Wartime Services of John Greenwood

I

Youth in Boston and Maine
Enlistment in the American Army as a Fifer
The Battle of Bunker Hill



I was born in Boston, America, May 17, in the year 1760, and educated in the North School [1] until thirteen years of age; but as children were not at that time taught what is called grammar, or even correct spelling, it must not be expected to find them in this relation. All that we learned was acquired by the mere dint of having it thumped in, for the two masters, who had to overlook and manage some 300 or 400 boys, could pay little attention to us except so far as flogging went, which right was rather freely indulged in.

While I was at school the troubles commenced, and I recollect very well of hearing the superstitious accounts which were circulated around: people were certain a war was about to take place, for a great blazing comet had appeared and armies of soldiery had been seen fighting in the clouds overhead; and it was said that the day of judgment was at hand, when the moon would turn into blood and the world be set on fire. These dismal stories became so often repeated that the

39

pas dire que ce livre est le résultat de mes seuls efforts personnels. Je suis redevable de bien des artistes—peintres, architectes, dessinateurs d'hier et d'aujourd'hui—pour bien des théories et des conceptions. Bien des philosophes et des écrivains, en particulier John Dewey et Roger Fry, m'ont aidé à cristalliser ma pensée sur le sujet et à hâter les quelques progrès que j'ai pu faire. Je me suis efforcé de m'acquitter d'une partie de ma dette en en citant quelques uns.

Je voudrais exprimer ma gratitude envers tous les dessinateurs et éditeurs de publicité pour qui j'ai été à même de travailler et dont les oeuvres sont illustrées ici: envers Isabella Athey, William Bernbach, Betty Buffe, Joyce Phillips, Harry Ruckert, Mary Wassell, et Frank Zachary, pour leurs précieux conseils. A mes collaborateurs, imprimeurs, photographes, à ceux qui font la composition et les clichés, aussi tous mes remerciements. A William H. Weintraub, pour son inlassable coopération, je dois une part de gratitude exceptionnelle. Tout ce que vous pourrez trouver de quelque intérêt dans les pages qui vont suivre aurait eu moins de portée sans leur collaboration.

P. R., *New-York,* Janvier 1946.

Prefacio:

El presente libro es un intento para disponer en orden lógico ciertos principios que rigen en el arte contemporáneo del diseño del anuncio. Los ejemplos gráficos que se usan para ilustrar dichos principios son tomados de algunos trabajos en que tuve participación directa. Su selección fué hecha deliberadamente, sin que esto quiera decir que representen la mejor aplicación de los mismos en términos visuales. Existen artistas y delineantes de gran talento, cuya obra quizás hubiera sido más apropriada. Pero no me he sentido autorizado para usá sus nombres ni seguro al tratar de explicarla, sin correr el riesgo de interpretarla incorrectamente. No quiere esto decir que el presente libro sea solamente el resultado de mis esfuerzos personales. Me siento en deuda con muchas personas —pintores, arquitectos, delineantes de los tiempos pasados y presentes—, por el uso de teorias y conceptos de su pertenencia. Muchos filósofos y escritores, particularmente John Dewey y Roger Fry, me han prestado su ayuda para que cristalice mi pensamiento en el tema que desarrollo, y para acelerar el progreso de mi trabajo hasta el punto en que lo he logrado. Trataré de hacer honor a esta obligación por la cita de algunos de ellos en las páginas siguientes.

Deseo expresar mis sentimientos de aprecio al aquellos publicistas y anunciadores para quienes he trabajado en la manera que se muestra en el curso de esta obra; a Isabella Athey, William Bernbach, Betty Buffe, Joyce Phillips, Harry Ruckert, Mary Wassell y Frank Zachary, por sus valiosos consejos editoriales. Llegue también mi gratitud a los impresores, fotograbadores, compositores y fotógrafos, por su participación en mis trabajos. Y de manera muy especial a William H. Weintraub, por su continuada cooperación. Lo que pueda hallarse de algún valor en las páginas siguientes, es ciertamente debido a la amplia colaboración que en todos ellos he encontrado.

P. R. *New York,* Enero de 1946.

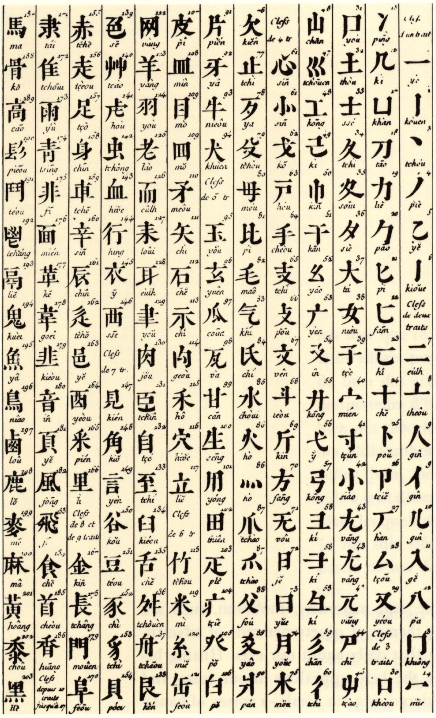
Introduction:

In a field so thoroughly standardized as advertising has become in the United States, and where more advertising is produced and more highly paid, both for space and production, our advertising design is on the whole of the poorest quality. Naturally there are causes for this condition but not a justifiable reason, since we have excellent designers and good copywriters. Offhand I would say that the two chief causes for our undistinguished productions are fright and over-organized departments. Immense appropriations are paid yearly for advertising, and behind each appropriation lies a pattern made up of many facets, with the result that between client (the beginning) and designer (the end) a whole complex system intervenes. This in-between world of research, rationalization, and sales talk no doubt gives the client faith and courage—but it generally kills the designer's value. Obviously a product must be sold, and no competent or serious designer asks that an aesthetic be proven at the expense of the manufacturer. But a competent and serious designer (rare though he is) believes and can prove that civilized procedure has undeniable virtue both to the advertiser and to the public. Fear, sex, maternity, snobbism, such are the themes of ninety per cent of advertising that daily haunt our eyes. Hitting below the belt, appealing to our fears, and undermining our ideals—a vortex of banalities, a rubbish dump of overstatement, corrosives that eat into the daily lives of citizens.

Every now and again someone arises to protest against such indignity not only by word but by deed—to ask both advertiser and public to consider ways more decent, more constructive, more civilized, so that this visual conditioning will be at least allied to living influences rather than to the commonplace.

Paul Rand, by the very premise in his work, has for some few years been a severe critic of the average level in advertising presentation and design. He has proved the value of his convictions not by words or theories but by actual work and courage. He knows type, he knows the value of space, he is in communication with the public in ways that are basic. Like all good designers, his respect for the public is one of cooperation. The public really becomes the individual and the designer, in turn, becomes the public—in the deeper mean-

vii



31

31 *Chinesische Buchstaben, nach einem Alphabet in Diderots Enzyklopädie. Während sich die abendländischen Schriften auf Buchstabenalphabete aufbauten, die über verschiedene Abwandlungen auf ägyptische und semitische Lautschriften zurückzuführen sind, behielten die Chinesen die Bilder- oder Ideenschrift bei, die ihrer einsilbigen Sprache angepaßt war.*
32-43 Nächste Seite: Pariser Straßenhändler des 16. Jahrhunderts rufen ihre Waren aus: Schuhe (32), Birnen und Spinat (33), Milch (34), saure Heringe (35), Schwalben (36), Kohlrabi (37), Lesefibeln (38), Holz (39), Wein (40), Geschirr (41), Messerschleifer (42), Fische (43).

250 Millionen; griechische Buchstaben und ihre slawischen Abwandlungen werden von 200 Millionen geschrieben, hebräische nur von wenigen. Trotz den Vorschlägen zahlreicher Wissenschaftler und dem offensichtlichen Vorteil einer Vereinheitlichung besteht wenig Aussicht auf eine weltweite Annahme der lateinischen Buchstaben.

Bekanntlich muß heutzutage jeder und überall Zeit gewinnen, Zeit ist Geld usw., Amen. Diese Hast hat die Stenographie geboren, eine Schrift aus möglichst einfachen geraden und gekrümmten Linien, die ebenso schnell ist wie das Wort. Die Metagraphie ist noch eine weitere Vereinfachung dieser vereinfachten Schrift. Nach dem Griechen Xenophon und dem Römer Tullius Tiron, beide aus der Zeit der Antike, veröffentlicht ein gewisser John Willis im Jahre 1602 zum ersten Mal eine Abhandlung über abgekürzte Schrift. Im 19. Jahrhundert kommen die Systeme von Pitman (1837) und Gregg (1888) in den angelsächsischen Ländern auf; in Frankreich erscheint (1860) das System der Brüder Duployé; während Deutschland (1834) die Gabelsberger-Methode entwickelt. Vorläufig hat man noch kein Mittel gefunden, um schneller zu schreiben, als man spricht.

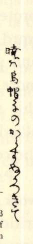
Die Schrift kann ebenso gut zum willentlichen Verbergen als zur unwillkürlichen Enthüllung führen. Zum Verstecken einer Mitteilung braucht sich der Schreiber nur einer der unzähligen Geheimschriften zu bedienen. Aufgrund der regelmäßigen Wiederkehr gewisser Buchstaben in jeder Sprache werden sie aber auf die Dauer doch entziffert, während die Verwendung eines Schlüssels die Entzifferung einer Botschaft äußerst schwierig gestaltet. Aber eines kann kein Schreiber verheimlichen, und das ist sich selbst. Unausweichlich folgt die Entschleierung durch den Graphologen. Der Abbé Michon gebraucht diesen Ausdruck zum ersten Mal 1871. Die Idee selbst taucht jedoch bereits bei einem Italiener namens Baldi 1622 auf, und auch Goethe hatte den Eindruck, daß die Schrift die persönlichsten Charakterzüge des Schreibenden enthülle. Um 1885 begründet Crépieux-Jamin die moderne Graphologie. Er selbst muß zugeben, daß es sich hier ebensowohl um eine Wissenschaft als um eine Kunst handelt.

Doch die Schrift bleibt nicht unbedingt auf die Sprache beschränkt. Sie kann auch andere Gebiete des Gedankens graphisch darstellen. Hebräer, Griechen und Römer benützten ihre Buchstaben gleichzeitig als Ziffern. Diese unbequemen römischen Ziffern wurden im 10. Jahrhundert in Europa durch die arabischen ersetzt, die die Zusammenstellung sämtlicher möglicher Zahlen mit nur 10 Zeichen erlauben, von 0 bis 9. Man weiß nicht, wer sie erfunden hat. Sicherlich nicht die Araber, die sie bei Indern oder Griechen entlehnten. Zur Bezeichnung von Gewichten und Maßen hat ein großer Teil der Welt das metrische System eingeführt, das Werk der Französischen Revolution, die auf der Verwendung des Dezimalsystems bestand.

Musik, Mathematik, Logik — sie alle haben ihre besondere Schreibweise. Der Tierkreis wurde zweifellos von den Ägyptern erfunden, um die Bewegungen der Sonne, des Mondes und der großen Planeten zu beschreiben. Mit der Wappenkunde, die das Wappen »liest«, und wo z. B. der Phönix Unsterblichkeit bedeutet, scheinen wir wieder bei der Bilderschrift anzukommen.

35

115



115-116 In Japan, wo die Schriftkunde ursprünglich aus China eingeführt wurde, erreichte die Schönschrift größte Vollkommenheit und wird auch heute noch bewundert und fleißig geübt. Die abgebildeten Drucke zeigen Schreibunterricht, Ende des 18. Jahrhunderts (116), und die Ausführung von Gebetsinschriften (115), die an Tempeltoren angeschlagen werden.

116

sich nicht abschrecken. 1865 fährt die *Great Eastern* mit einem neuen Kabel aus. Noch einige Hindernisse sind zu überwinden, dann winkt der Sieg und diesmal endgültig. Auch Frankreich vertraut 1869 sein erstes Kabel zwischen Brest und Saint-Pierre-et-Miquelon der *Great Eastern* zum Verlegen an.

Wie steht es mit dem Telegrafen nach dem Krieg von 1870? Auf dem Festland haben die Drähte eine Länge von 2 000 000 km und am Meeresgrund von 80 000 km. 1903 sendet Theodor Roosevelt eine Botschaft an Clarence MacKay über die ganze Erde. In neun Minuten hatte der Gedanke die ganze Erdkugel umkreist. Die ersten Telefone, die die Geschichte erwähnt, werden als akustische bezeichnet. Die späteren, gewissermaßen die echten, die wir benützen, sind die elektrischen.

Nach einem Spezialisten der Geschichte des Telefons, M. Brault, war der englische Physiker Hooke der erste, der 1667 den Vorschlag machte, »einen gespannten Draht zu verwenden, zur sofortigen Übertragung von Schall über eine große Entfernung und mit großer Geschwindigkeit, wenn auch nicht so schnell wie das Licht, aber unvergleichlich rascher als die Übertragung des Schalls durch die Luft«. Um 1680 macht Dom Gauthey, ein Benediktinermönch, der Akademie der Wissenschaften in Paris einen ähnlichen Vorschlag. Seine Idee besteht ganz einfach in der Ausnützung der Rohrleitung der Pumpe von Chaillot. Ludwig XIV. ist einverstanden, und der Versuch findet über eine Länge von 800 m statt. Er fällt sehr befriedigend aus, und jetzt möchte es der Mönch über eine Entfernung von 600 km versuchen. Dieser Plan wird aber abgelehnt, und so klopft unser Erfinder an die Tore der Neuen Welt — die ihm aber auch verschlossen bleiben.

Es ist nichts zu wollen, die Elektrizität muß abgewartet werden. Nachdem sie einmal auf den Telegrafen angewendet worden ist, machen sich zahlreiche Wissenschaftler daran, das gesprochene Wort sofort auf Entfernung zu übertragen. Die Amerikaner Henry und Page beginnen 1837 mit den ersten telefonischen Forschungsarbeiten, dann folgen Bourseul (1850), Scott (1855) und der Deutsche Reiß (1863), die alle mit einer teilweisen Lösung des Problems hervortreten. Und wie bei Morse und dem Telegrafen so geschah es mit dem Telefon und Graham Bell. Er vereinigte die Arbeiten seiner Vorläufer zu einer so glücklichen Synthese, daß man sie fast als endgültig bezeichnen darf. 1876 führt er sein elektrisches Telefon auf der Ausstellung von Philadelphia vor. Der Sender ist mit einer vibrierenden Platte versehen, wo magnetische Schwingungen die Stromschwingungen längs des Drahtes hervorbringen. Beim Empfänger werden die Worte auf einer anderen vibrierenden Platte aufgefangen, die von einem Elektromagneten abhängt. Ein Besucher dieser Ausstellung, der berühmte Spezialist für Elektrizität, Sir William Thomson, erfaßt die Bedeutung des Bellschen Apparates. Nach seiner Rückkehr nach London spricht er mit Begeisterung darüber. Nun mußte nur noch die allgemeine Ungläubigkeit, die sogar in wissenschaftlichen Kreisen herrschte, bezwungen werden. 1878 wird die erste Telefonanlage in Newhaven (Connecticut) eröffnet, und damit ist der Anstoß gegeben. Eine wahre Lawine. Denn diese Erfindung verbreitet sich so schnell, daß 1880 bereits alle großen amerikanischen und viele europäischen Städte mit dem Telefon ausgerüstet sind.

Nun ist die Frage, wie sich die beiden Erfindungen vertragen werden. Sie wetteifern miteinander und vervollständigen sich gleichzeitig. Immerhin hat das Telefon den Vorteil der größeren Geschwindigkeit. Aber Telegramme sind billiger, vor allem auf weite Entfernungen. Sie hinterlassen auch einen geschriebenen Text, und man kann damit auch Personen erreichen, die nicht aufs Telefon abonniert sind.

Telefon und Telegraf benötigen, wie wir gesehen haben, einen leitenden Draht. Wenn man den Draht ausschaltet, so kommt man zum drahtlosen Telegrafen und Telefon. Eigentlich hatte Chappe schon ein drahtloses System erfunden. Aber die Erfindung, die Marconi unsterblich machte, beruht auf anderen Prinzipien und verfolgte ehrgeizigere Ziele.

Auch auf diesem Gebiet haben die verschiedensten Gelehrten ihren Beitrag geliefert: die Engländer Kelvin, Maxwell, Crookes, Fleming usw.; die Franzosen Branly, Ferrié, Tissot, Belin usw.; die Amerikaner Tesla und Forest; der Deutsche Hertz, der Russe Popow. Und dann kommt der Italiener Marconi und bringt die Ernte ein.

Bevor wir auf ihre Geschichte eingehen, wollen wir versuchen, eine einfache Erklärung der drahtlosen Telegrafie abzugeben. Das Ziel ist also die Übertragung des menschlichen Gedankens auf die Entfernung ohne jede Zwischenanlage. Der Sender schickt in bestimmtem Rhythmus Hochfrequenzströme auf seine Antenne. Diese Ströme senden Hertzsche Wellen aus, die beim Empfänger ankommen, der der Sitz von Wechselstrom mit der gleichen Frequenz wie die Sendestation ist. Diese induzierten Ströme werden aufgefangen.

Man kann die Geschichte der drahtlosen Telegrafie mit Hertz beginnen, der 1888 die Ideen Maxwells durch Versuche nachprüfen will, obwohl zahlreiche Studien in dieser Richtung schon vorher unternommen wurden. Die elektrischen Schwingungen haben dieselbe Geschwindigkeit wie das Licht, also 300 000 km/sec. Fängt man sie mit Spezialapparaten auf, so kann man sie zur Übermittlung von Signalen verwenden. Aber der Schwingungsapparat von Hertz liefert nur Kurzwellen, wodurch die Sendeentfernung begrenzt wurde. Um dem abzuhelfen, wurde eine Sendeantenne hinzugezogen. Darauf mußte die Feinheit des Empfängers erhöht werden. Das wurde mit dem Kohärer erreicht, einer kleinen Röhre mit Feilspänen, die die Entdeckung elektrischer Wellen begünstigt. Die Arbeiten Branlys auf diesem Gebiet, aus dem Jahre 1890, die von Lodge fortgesetzt werden, ermöglichen das Auffangen von Signalen in Morseschrift. Die ursprünglichen Apparate werden ständig verbessert, bis eines Tages Marconi seine Versuche anstellt und die Welt Ende 1896 erfährt, daß die drahtlose Telegrafie zur Wirklichkeit geworden ist.

Seine Experimente macht der junge Italiener — er ist kaum 22 Jahre alt — mit Erlaubnis der königlichen italienischen Marine. 1897 findet eine Übertragung zwischen dem Hafen von San Bartolomeo und einem Schlepper in einer Entfernung von 5500 m statt. Bald darauf werden die Versuche mit einem Kriegsschiff, dem Panzerkreuzer *San Martino*, wiederholt. Diesmal über eine Entfernung von 16 km. Man muß nur fortfahren, d. h. die Sendeentfernung unter

78

79

EMIL RUDER
（エミール・ルーダー）

1914−70年　スイス・バーゼル
デザイン・タイポグラフィ教育／タイポグラフィ／
グラフィックデザイン／印刷

KARL GERSTNER
（カール・ゲルストナー）

1930−2017年　スイス・バーゼル
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／美術・造形

「スイス・タイポグラフィ」とは、1950年代から60年代にかけてスイスで起こり、その後国際的な影響力を発揮したタイポグラフィのスタイルを指す言葉だ。サンセリフを基本とする限定された書体とサイズ、左頭揃え右成り行き組の組版とアシンメトリーなレイアウト、装飾を廃し、秩序と機能、そして合理性と視感覚制御に基づくデザインなどがその特徴としてあげられる。

その方法論は、タイポグラフィの領域のみならず、サインシステムや情報伝達のインフラとして必須のものとなり、さまざまな場面で利用されてきた。スイス・タイポグラフィは「インターナショナル・スタイル」ともいわれるように、瞬く間に世界各国に広まり応用・展開されていった。

エミール・ルーダーはタイポグラファ、グラフィックデザイナー、そしてタイプデザインのアドバイザー、教育者、編集者である。ルーダーはヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン（p.057）と並んでスイス・タイポグラフィを牽引してきた人物だ。ブロックマンはチューリッヒを拠点に、ルーダーはバーゼル工芸学校での教育活動を軸にネットワークを形成し、スイス・タイポグラフィの潮流は広がっていった。

50年代をスイス・タイポグラフィの胎動期とすれば60年代から70年代までがその最盛期だといえる。しかし本書では、その後に再燃した80年代から90年前後までのポストモダン期を含めてスイス・タイポグラフィの範疇と捉えたい。

図版はルーダーによる、20世紀を代表するフランスの建築家、ル・コルビュジエ*後期の代表作「ロンシャンの礼拝堂」（1955年竣工）の写真集『Ein Tag mit Ronchamp（ロンシャンの礼拝堂）』から「Einfühlung」と題された序文にあたるページである（p.068）。刊行は1958年。

使用書体はモノタイプ・グロテスク。組版の天位置は固定、地の1/4は空間として空けられている。テキストは3段組が基準で、版面的には左右に1段弱の余白がある。ページ構成によってその余白を利用して3段組を小口に寄せたりノドに寄せたりして使用している。つまり3段という枠組みを決めたら厳守する杓子定規な利用方法でなく、内容に応じて段組の位置すら可変させているのだ。

『ロンシャンの礼拝堂』の組版は、どこをどうというほどの特徴はない。けれども行末のラギッドの程よい深さ、段間設定、ノドの空け方、詰め方などの積み重ねがルーダーの個性として表れ出ている。さらにいえば、小文字の濃度と揃わない大文字のウェイト、タイトなレタースペースの悪目立ちなど、モノタイプ・グロテスクならではの拙さが、組版にある種の魅力を与えている。

ルーダーの『Typographie』（p.069）は20世紀を代表するタイポグラフィの名著である。刊行は1967年。独・英・仏の3ヶ国併記、6×6の正方形グリッドで形成され、6ユニットのうち2ユニットで本文1段組が形成されている。

使用書体はユニヴァース。ルーダーは1957年にリリースされたアドリアン・フルティガー*のユニヴァースの均質な組版濃度、30番台から80番台までのウェイトの均等なジャンプ率という特質を生かして、紙面をタイポグラフィのパースペクティヴ空間として捉えて見せ、それがルーダーのデザインを象徴するところとなった。1961年に発行された『Typografische Monatsblätter』の表紙は、こうした視覚制御に基づくタイポ「グラフィック」な表現の好例だ。

だが、先の『ロンシャンの礼拝堂』含め、ルーダーの本文組版では、左頭揃え右成り行き組のラギッドで語間を安定させ、行末処理も形状が見えない丁寧な改行処理が行われる。このときに現れる静謐な組版に、タイポグラフィに対するルーダーの敬虔な姿勢が表明されている。

「タイポグラフィには文字によって情報を伝達するという明白な義務がある。いかなる議論や考察も、タイポグラフィをこの義務から解放することはできない。読むことができない印刷物は、目的を失った制作物である。」（エミール・ルーダー『タイポグラフィ——タイポグラフィ的造形の手引き』スミ・シュミット訳、ボーンデジタル、2019年）

カール・ゲルストナーは、グラフィックデザイナーとしてキャリアをスタート、のち造形作家となった。1945年にバーゼル工芸学校に入学し、エミール・ルーダーとアルミン・ホフマン*からタイポグラフィとグラフィックデザインを学ぶ。1949年、バーゼルの製薬会社のガイギー社入社、そこでコピーライター兼編集者のマルクス・クッターと出会う。1958年、クッターとともにバーゼルで広告代理店ゲルストナー＋クッターを設立。以降、広告デザインやアートの分野で活躍した。

1957年、ゲルストナーはクッターの小説『Schiff nach Europa（ヨーロッパ行きの船）』をデザインした。同書はニューヨークからヨーロッパへ航海する船を舞台に物語、会話、独白というタイプの異なるテキストで構成されている。

『ヨーロッパ行きの船』の構造とデザインは画期的だ。元来、言語を含む視覚情報の整理・統合という実務的役割を担うグリッドが、それまでとは全く異なる方法で使われているからだ。参考にあげたページ（pp.070−071）はもとより、本書の全ページが先進的な組版造形の見本だ。

縦横30ptの正方形ユニットが、判型からマージンにいたる全ての基準となっている。紙面は横14ユニット×縦21ユニットで構成され、組幅もそのユニットに従っている。マージンはノド2ユニット、天・小口1ユニット、地3ユニットである。

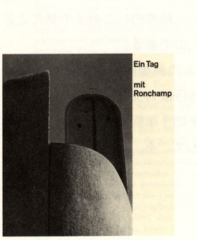
発話する人物（や内容）によって組幅＝行頭位置が決められ、左頭揃え右成り行き組、全ての段落改行が1行アキとなっていることで、組まれたテキストが左から右へと流れる面のコンポジションとして動的に立ち上がる。ノンブルは非対称、柱はノドのマージンに版面の地から組み上げられている。もちろん動的コンポジションを作ることが目的ではないのだが、結果的にこれまで見たことのない造形が現れたのである。

グリッドシステムの典型的先行事例であった『Neue Grafik』の刊行は1958年。『ヨーロッパ行きの船』の刊行はその1年前であった。道具（グリッド）は使いこなしてこそ、の好例である。

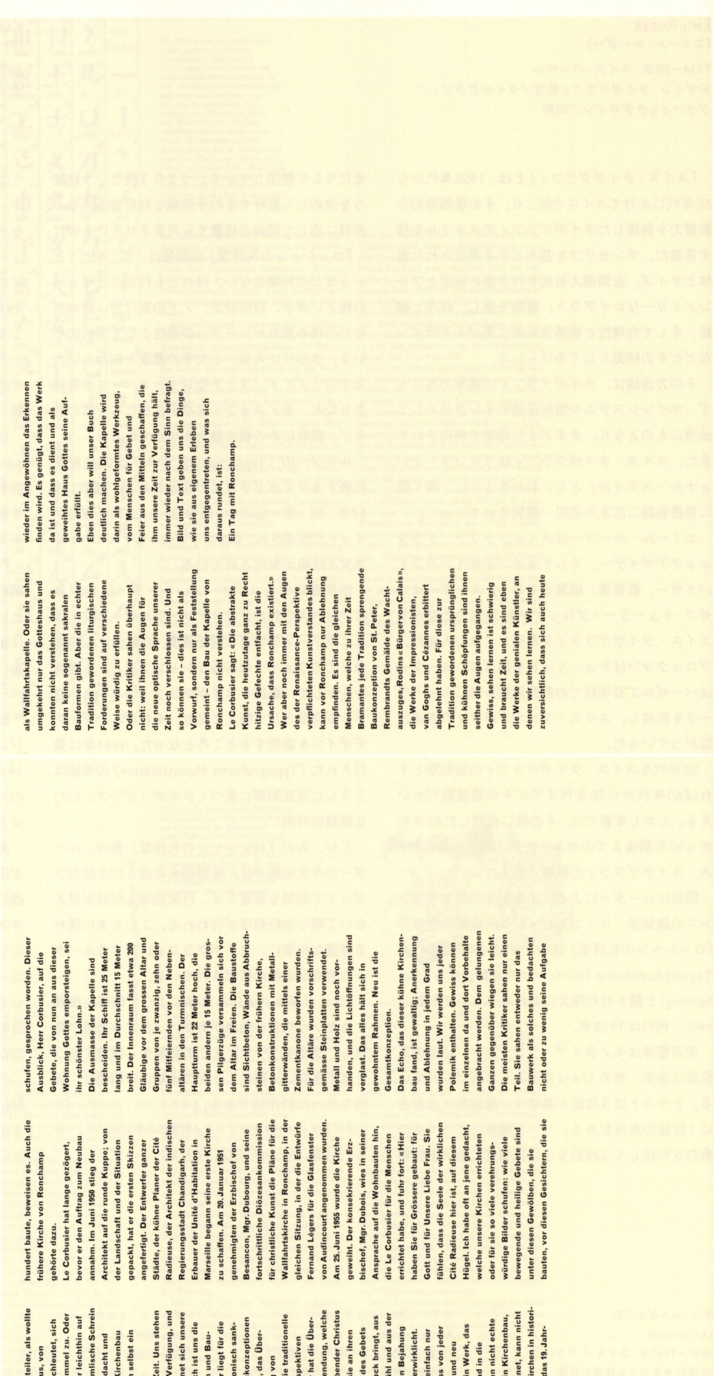
*ル・コルビュジエ
Le Corbusier
1887−1965年　スイス→フランス
20世紀モダニズム建築の巨匠。
代表作はサヴォア邸（1931年）、
ロンシャンの礼拝堂（1955年）など。
建築における「モデュロール」の理論を提唱。パリ改造計画案など都市計画理論にも多大な影響を与えた。

*アドリアン・フルティガー
Adrian Frutiger
1928−2015年　スイス←→フランス
20世紀を代表するタイプデザイナーでありグラフィックデザイナー。代表作にメリディエン（1955年）、ユニヴァース（1957年）、フルティガー（1975年）、アヴェニール（1988年）などがある。そのいずれもが発売後から現在までさまざまなフォーマットでリリースされ続けている。

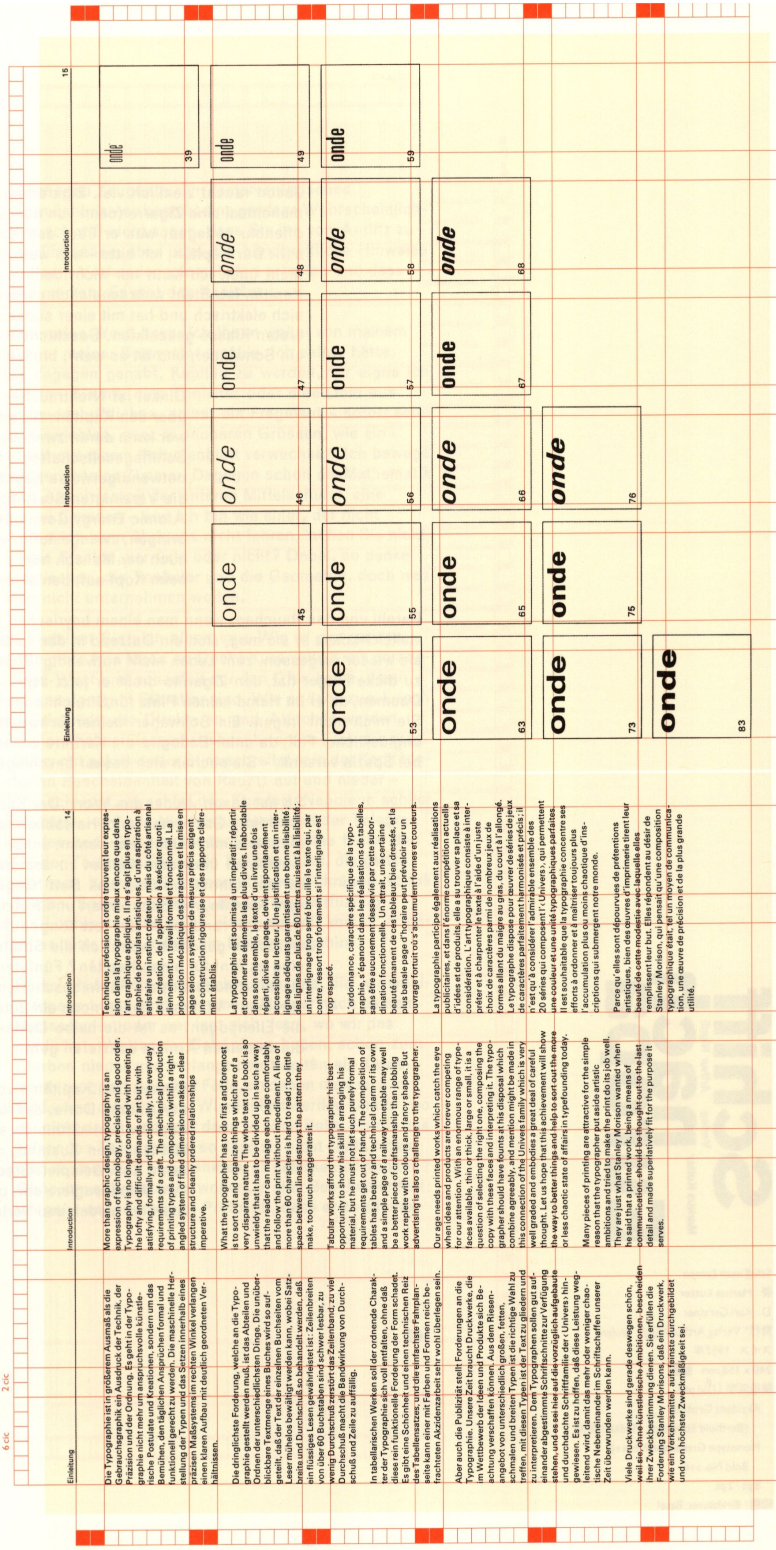
*アルミン・ホフマン
Armin Hofmann
1920−2020年　スイス→アメリカ
グラフィックデザイナー、タイポグラファ、美術家、造形作家。バーゼル工芸学校、のちアメリカ・イェール大学にてデザイン教育に携わる。著作に『Graphic Design Manual』（1965年）がある。

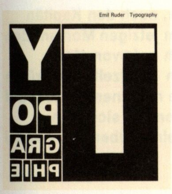


Ein Tag mit Ronchamp
D：Emil Ruder
写真：Paul und Esther Merkle
テキスト：Robert Th. Stoll
発行：Johannes-Verlag, Einsiedeln
スイス　1958年
249×249 mm（54.8%）上製
鋳造活字（Did pt）：
　Monotype Grotesque Bold
　7pt / 5pt
組版・印刷・製本：
　Buchdruckerei VSK, Basel



Gewölbe heben sich steiler, als wollte das irdische Gotteshaus, von mystischem Licht durchleutet, sich aufschwingen dem Himmel zu. Oder die Kirche wird als der leichthin auf die Erde gesenkte himmlische Schrein des Allerheiligsten gedacht und gedeutet. Gerade im Kirchenbau gibt jede Zeit von sich selbst ein Bild.
Wir leben in unserer Zeit. Uns stehen andere Baumittel zur Verfügung, und anderen Aspekten öffnet sich unsere Vorstellung. Technisch ist uns die Lösung jeder Bauform und Bauaufgabe möglich. Hier liegt für die vielen, die an die kanonisch sanktionierten Kirchenbaukonzeptionen allein geglaubt haben, das Überraschende der Lösung von Le Corbusier; er hat die traditionelle Aufgabe aus den Perspektiven unserer Zeit gelöst. Er hat die Überlieferung göttlicher Sendung, welche die Kirche als nachlebender Christus bewahrt und welche sie an ihren Stätten der Feier und des Gebets sinnfällig zum Ausdruck bringt, aus dem neuen Raumgefühl und aus der klaren, entschlossenen Bejahung unserer Lebenslage verwirklicht. Tradition kann nicht einfach nur übernommen, sie muss von jeder Generation erworben und neu geschaffen werden. Ein Werk, das sich nur nachschaffend in die Tradition einfügt, kann nicht echte Tradition sein. Und ein Kirchenbau, der seine Zeit verleugnet, kann nicht gut sein. Die vielen Kirchen in historisierenden Stilen, die das 19. Jahrhundert baute, beweisen es. Auch die frühere Kirche von Ronchamp gehörte dazu.
Le Corbusier hat lange gezögert, bevor er den Auftrag zum Neubau annahm. Im Juni 1950 stieg der Architekt auf die runde Kuppe; von der Landschaft und der Situation gepackt, hat er die ersten Skizzen angefertigt. Der Entwerfer ganzer Städte, der kühne Planer der Cité Radieuse, der Architekt der indischen Regierungsstadt Chandigarh, der Erbauer der Unité d'Habitation in Marseille begann seine erste Kirche zu schaffen. Am 20. Januar 1951 genehmigten der Erzbischof von Besancon, Mgr. Dubourg, und seine fortschrittliche Diözesankommission für christliche Kunst die Pläne für die Wallfahrtskirche in Ronchamp, in der gleichen Sitzung, in der die Entwürfe Fernand Légers für die Glasfenster von Audincourt angenommen wurden. Am 25. Juni 1955 wurde die Kirche geweiht. Der konsekrierende Erzbischof, Mgr. Dubois, wies in seiner Ansprache auf die Wohnbauten hin, die Le Corbusier für die Menschen errichtet habe, und fuhr fort: «Hier haben Sie für Grössere gebaut: für Gott und für Unsere Liebe Frau. Sie fühlen, dass die Seele der wirklichen Cité Radieuse hier ist, auf diesem Hügel. Ich habe oft an jene gedacht, welche unsere Kirchen errichteten oder für sie so viele verehrungswürdige Bilder schufen: wie viele bewegende und heilige Gebete sind unter diesen Gewölben, die sie bauten, vor diesen Gesichtern, die sie schufen, gesprochen worden. Dieser Ausblick, Herr Corbusier, auf die Gebete, die von nun an aus dieser Wohnung Gottes emporsteigen, sei ihr schönster Lohn.»
Die Ausmasse der Kapelle sind bescheiden. Ihr Schiff ist 25 Meter lang und im Durchschnitt 15 Meter breit. Der Innenraum fasst etwa 200 Gläubige vor dem grossen Altar und Gruppen von je zwanzig, zehn oder fünf Mitfeiernden vor den Nebenaltären in den Turmnischen. Der Hauptturm ist 22 Meter hoch, die beiden andern je 15 Meter. Die grossen Pilgerzüge versammeln sich vor dem Altar im Freien. Die Baustoffe sind Sichtbeton, Wände aus Abbruchsteinen von der frühern Kirche, Betonkonstruktionen mit Metallgitterwänden, die mittels einer Zementkanone beworfen wurden. Für die Altäre wurden vorschriftsgemässe Steinplatten verwendet. Metall und Holz sind noch vorhanden, und die Lichtöffnungen sind verglast. Das alles hält sich in gewohntem Rahmen. Neu ist die Gesamtkonzeption.
Das Echo, das dieser kühne Kirchenbau fand, ist gewaltig; Anerkennung und Ablehnung in jedem Grad wurden laut. Wir werden uns jeder Polemik enthalten. Gewiss können im einzelnen da und dort Vorbehalte angebracht werden. Dem gelungenen Ganzen gegenüber wiegen sie leicht. Die meisten Kritiker sahen nur einen Teil. Sie sahen entweder nur das Bauwerk als solches und bedachten nicht oder zu wenig seine Aufgabe als Wallfahrtskapelle. Oder sie sahen umgekehrt nur das Gotteshaus und konnten nicht verstehen, dass es daran keine sogenannt sakralen Bauformen gibt. Aber die in echter Tradition gewordenen liturgischen Forderungen sind auf verschiedene Weise würdig zu erfüllen.
Oder die Kritiker sahen überhaupt nicht: weil ihnen die Augen für die neue optische Sprache unserer Zeit noch verschlossen sind. Und so können sie – dies ist nicht als Vorwurf, sondern nur als Feststellung gemeint – den Bau der Kapelle von Ronchamp nicht verstehen.
Le Corbusier sagt: «Die abstrakte Kunst, die heutzutage ganz zu Recht hitzige Gefechte entfacht, ist die Ursache, dass Ronchamp existiert.»
Wer aber noch immer mit den Augen des der Renaissance-Perspektive verpflichteten Kunstverstandes blickt, kann vor Ronchamp nur Ablehnung empfinden. Es sind die gleichen Menschen, welche zu ihrer Zeit Bramantes jede Tradition sprengende Baukonzeption von St. Peter, Rembrandts Gemälde des Wachtauszuges, Rodins «Bürger von Calais», die Werke der Impressionisten, van Goghs und Cézannes erbittert abgelehnt haben. Für diese zur Tradition gewordenen ursprünglichen und kühnen Schöpfungen sind ihnen seither die Augen aufgegangen.
Gewiss, sehen lernen ist schwierig und braucht Zeit, und es sind eben die Werke der genialen Künstler, an denen wir sehen lernen. Wir sind zuversichtlich, dass sich auch heute wieder im Angewöhnen das Erkennen finden wird. Es genügt, dass das Werk da ist und dass es dient und als geweihtes Haus Gottes seine Aufgabe erfüllt.
Eben dies aber will unser Buch deutlich machen. Die Kapelle wird darin als wohlgeformtes Werkzeug, vom Menschen für Gebet und Feier aus den Mitteln geschaffen, die ihm unsere Zeit zur Verfügung hält, immer wieder nach dem Sinn befragt. Bild und Text geben uns die Dinge, wie sie aus eigenem Erleben uns entgegentreten, und was sich daraus rundet, ist:
Ein Tag mit Ronchamp.





Typographie: Ein Gestaltungslehrbuch
D: Emil Ruder
発行：Verlag Arthur Niggli, Teufen
スイス　1967年
233 x 227 mm（60.1％）上製
鋳造活字（Did pt）:
Univers 55
7pt/2pt, 6pt/1pt
印刷：Zollikofer & Co. St.Gall
製本：R.Weber Heiden
Offset films:
Neue Chemigraphie Zürich

10 pt x 3

8 pt / 2 pt

Jason raucht ziemlich viel, Zigaretten den Tag über und abends manchmal eine Zigarre (dann von ausgesuchter Qualität) und ist offenbar verlegen, was er über den Kapitän für eine Ansicht haben soll: Der Kapitän, ich bitte – ach was, der Kapitän. Nehmen Sie es nicht übel, ich kann mir nicht denken, was so ein verdammter Kapitän ist. Steht wahrscheinlich gegen elf Uhr morgens auf, rasiert sich elektrisch und hat mit einer südamerikanischen Erbin aus der ersten Klasse geschlafen. Geschichten – was hört man da nicht, alles ein Schwindel, und ist es wahr, bin ich noch lieber die Erbin. Danke.

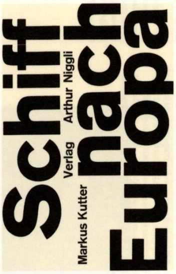
Dinkel ist Nichtraucher und besitzt folgende Ansicht über den Kapitän: Natürlich gibt es einen Kapitän, wer kann daran zweifeln? Schiffe, eine Schiffslinie, Schiffsgesellschaften – das sind Organisationen, die notwendigerweise Kapitäne hervorbringen, so wie die Vereinigten Staaten, die General Motors oder die Atomic Energy Commission einen Präsidenten hervorbringen, zwangsläufig, weil alles auf ihn angelegt ist: auch der Mensch hört von unten nach oben gesehen beim Kopf auf, den schmückt er mit einer Mütze.

Parelli und das Rauchen: wenn man einem bayrischen Bauern Austern serviert – vielleicht dass er sie mag, sich ein Dutzend in den Leib schaufelt, aber schon hat er sie wieder vergessen, zum Leben nicht notwendig. Zigaretten lehnt Parelli ab, weil er zu dicke Finger hat, den Zigarillo dreht er jetzt schon fünf Minuten unter dem Daumen, da er im Hemd keinen Platz für Streichhölzer hat: Über Schiffahrt müssen Sie mich nicht fragen. Ein Schwager meiner Schwester war in der Marine, ein unglücklicher Fall, da unter Badoglio die Karriere zusammen mit einem Minensucher bei Spezia versank. – Sie suchen sich besser beschlagene Leute.

So hat Jason wieder das Wort: Der Kapitän ist ein guter Mann, ein Idiot, Gentleman und Halsabschneider, Leberecht Blümlein. Ich moquiere mich nicht, wer kommt schon auf die ausgefallene Idee, Ansichten über den Kapitän zu sammeln? Ansichten = Ansichtskarten: kannst ihn über das Bett hängen, Mann. Hast ein Bild vom Kapitän, mit Schnurrbart und Koteletten, dafür trägt er einen Kahlkopf, rundherum der rote Ring, auf dem die Mütze sitzt. Ich werde nie gescheit, wenn ich die Streifen um die Manschetten sehe, sind es fünf für einen Kapitän? Fünfsterngeneral – das leuchtet mir als Wort noch ein; ein Fünfmanschettenstreifenkapitän – wie soll das stimmen? Wahrscheinlich noch ein gutes Dutzend mehr bis über die Ellenbogen: es ist die halbe Devisenreserve der Gesellschaft, die an seinen Ärmeln spazieren geht.

Dinkel: Den Kapitän also gibt es, auch den Kapitän der Andrea Doria, der für uns im jetzigen Moment den Kapitän schlechthin darstellt. Ich rede von einem tatsächlichen Zustand, den man jederzeit nachprüfen kann. Zum Beispiel: Stechen Sie mit einem Messer auf Ihre Mitpassagiere ein, oder legen Sie sich zum Sterben nieder und verlangen einen über alle Zweifel

60



Schiff nach Europa
著：Markus Kutter
D：Karl Gerstner
発行：Verlag Arthur Niggli, Teufen
スイス 1957年
240 x 158 mm 並製
鋳造活字（Did pt）:
Akzidenz Grotesk
(Berthold Standard), Medium, Bold,
Monotype Grotesque No. 215,
Bold No. 216
8 pt / 2 pt
印刷：Birkhäuser, Basel

erhabenen Zeugen für Ihr testamentarisches Vermächtnis – es besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, ich will nicht sagen, dass Sie ihn von Antlitz zu Antlitz sehen, aber dass Sie handgreifliche Hinweise auf sein Vorhandensein geliefert erhalten und dass Sie merken: Es gibt den Kapitän.

Parelli: Vielleicht zuerst ein erläuterndes Wort, bevor ich Ihnen weiter von meinem Schwager, das heisst dem Schwager meiner Schwester erzähle. Ich selber hätte, überlege ich mir es jetzt, nichts dagegen gehabt, Kapitän zu werden, nur eigne ich mich nicht. Und zwar darum: Geben Sie mir eine Tonleiter oder eine Linie aus einem Musikmanuskript, etwas Handschriftliches, selbst ein Fragment – sofort sehe ich es in Werten, in Farben oder Gewichten, ganz in sauberen Grössen, wie ein Gartenliebhaber kein Zinerarienblatt mit einem Betunienblatt verwechselt, ich bewege mich darin wie in einem selber eingerichteten Zimmer. Dagegen schon die Mathematik am Istituto Tecnico Nautico (nach Absolvierung der unteren Mittelschule), eine Gleichung oder ein Winkel und zwei Geraden – und ich bin wie einer, der nicht fahren kann, am Steuer eines Autos. Ich kann übrigens nicht fahren, lachen Sie nicht, und bin doch schon so lange in den Staaten, verrückt oder nicht? Dabei, so denke ich mir, ist beides etwas Mathematisches, die Tonleiter und die Geometrie, doch was man nicht im Gefühl hat, soll man nicht unternehmen wollen.

Jason: Im Ernst – stellen Sie sich einen vor: Wie er der ganzen Geschichte Befehle gibt: Alle Mann an Deck! Kurs volle Kraft geradeaus oder Nord-Nord-West und schaufelt mir den Ofen heiss, damit wir noch vor Sonnenaufgang in Gibraltar sind. Wie er dann zum Lunch die Erbin an die Tafel lädt, die Direktoren und Attachés werden krank vor Neid: Señora haben Einsamkeitsbeschwerden? Ist das möglich? Ich frage. Oder: mit gekräuselter Stirn schreitet er in der Kapitänskajüte (ein Muster an Bescheidenheit von Raum) auf und nieder – wer Verantwortung schleppt, verachtet den Komfort, Napoleon schlief nur auf einem Feldbett –, und alle Viertelstunden klopft der Telegraphist an die Türe des bedenklichen Niederdruckgebietes hinter den Azoren wegen; in der Touristenklasse ein Scharlachfall, die ganze Weinladung riecht nach Korken, eine unersetzliche Schraube ist ins Meer gefallen: Sorgen, Sorgen, an jedem Finger hundertfünfzig Schicksale – ohne Lochkarten für jeden einzelnen Fall kommt er gar nicht mehr durch, er hätte denn selber ein Elektronengehirn.

Dinkel: Nur eben, wer sticht unter uns, die wir wohlerzogene Leute sind, mit einem Messer nach seinem Mitpassagier, oder wer legt sich, jetzt, wo wir das herrlichste Wetter der Schöpfung haben, schon zum Sterben nieder und verlangt den Kapitän als Testamentszeugen – das sind Fälle, an denen man sich in Gedanken ergötzt, aber Wirklichkeit werden sie nur, wo wir nicht dabei sind oder dann in einer Rolle, für die uns keiner den Text schrieb, so dass sie nicht zählt. Ist es also so unerlaubt anzunehmen, es gebe keinen Kapitän? Ohne ihm nahetreten zu wollen, in aller Bescheidenheit: ich gebe es jederzeit zu Protokoll, dass er zweifellos

61

Wolfgang Weingart
（ウォルフガング・ワインガルト）

1941−2021年　ドイツ→スイス・バーゼル
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／
デザイン教育

Hans-Rudolf Lutz
（ハンス・ルドルフ・ルッツ）

1939−98年　スイス・チューリッヒ
→バーゼル→ルツェルン
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／出版
デザイン教育

p. 073
Typografische Monatsblätter
Nr. 12, 1976
D：Wolfgang Weingart
編集：Rudolf Hostettler
発行：Schweizerischen Typographenbund
スイス　1976年
297 x 230 mm（83.7%）並製
鋳造活字（Did pt）：
Akzidenz Grotesk, Univers
32 pt, 16 pt, 14 pt / 2.5 pt
印刷：Zollikofer & Co.

---

pp. 074−075
Ausbildung in typografischer Gestaltung
著・D：Hans-Rudolf Lutz
発行：Verlag Hans-Rudolf Lutz
スイス　1987年
294 x 229 mm（92.9%）上製
写真植字（Did pt）：
Berthold Bodoni Antiqua Regular
8 pt / 19 pt 送り, 12 pt / 52 pt 送り
印刷：Druckerei Albisrieden

ウォルフガング・ワインガルトは、1964年バーゼル工芸学校に入学、エミール・ルーダー、アルミン・ホフマンの下でタイポグラフィを学ぶ。ヘルムート・シュミット（p. 202）は同門入学。ワインガルトは、68年にルーダーの後任としてタイポグラフィの教室を受け持ち、70年代80年代を通じて、そしてデジタルの時代に入ってからもデザインシーンに強い影響を与えてきた。（2004年退任）

ワインガルトの活動が注目されたのは、ルーダーやロベルト・ビュヒュラーなど、名だたるスイス系タイポグラファが編集・デザインを担当してきた『Typografische Monatsblätter（TM）』の表紙デザインを担当したことに始まる。1972年、73年、そして1978年のワインガルトの『TM』の表紙シリーズは、彼の名を一躍世界に知らしめた。

これらのデザインをはじめワインガルトのタイポグラフィでは金属活字による組版を基礎とする、それまで見たことのない脱構築的タイポグラフィが展開されていた。

80年代後半にデジタル化の波が押し寄せると、ワインガルトの手法に影響されたタイポグラフィックなデザインが、世界各地に散った門下生、エイプリル・グレイマン（1948年−）、ダン・フリードマン（1945年−）、8vo……、や彼の薫陶を受けたデザイナー、ウィリー・クンツ（1943年−）を中心に広域かつ同時多発的に発生。その潮流はニューウェイヴ・タイポグラフィと称され世界のデザイン界を席巻することとなる。

磨き上げられすぎた退屈なモダンデザインと堅牢なグリッドシステムへの反発。そしてあらゆる分野で勃発していた脱構築主義、そしてポストモダンの波。この文脈の中でワインガルト・スタイルのタイポグラフィは、水を得た魚のように自由自在に紙面の中を泳いだ。

しかしワインガルトの実験的タイポグラフィは、ただ闇雲に新しいスタイルを求めたものではなかった。活字版印刷からオフセット印刷へと移行するこの時代に、タイポグラフィはどのように生きてゆくべきなのか……。

「Ist diese Typografie noch zu retten?（タイポグラフィはまだ救うに値するのか）」

1976年刊行の『TM』Nr. 12, 1976（p. 073）に掲げられた言葉はその姿勢を象徴している。

文字と図が重層化し、相互に接続し、ネガとなりポジとなる。罫、帯、面、アウトライン、テクスチュア、パターンとともに言葉は幾重もの表情を見せる。そのような新しいタイポグラフィを新しい製版・印刷技術で試みること。組版造形というよりもタイポ「グラフィック」デザイン。けれどもなんと生き生きとした、そして見るものを鼓舞させる技芸だろうか。

『TM』Nr. 5, 1988に掲載されたワインガルトの記事「タイポグラフィック・プロセス」に彼の教則プログラムの一端が掲載されている。固定された文字組版に、細・太のアンダーライン、枠線や罫線が順を追って引かれ組み合わされていく構成。ネガとポジ、ベタ面と白抜き文字の変形バリエーションによる面構成。テクスチュア、パターン、鉛筆によるドローイングやカラーによる展開。一見突拍子もないワインガルトのデザインだが、彼の思考とそれを組み立てていくプロセスを見れば、それがいかに基本に忠実か、ということがわかるであろう。基礎の積み重ねこそがワインガルト・スタイルの根幹を成している。

ハンス・ルドルフ・ルッツはエミール・ルーダーの門下生である。ここに紹介する『Ausbildung in typografischer Gestaltung』（pp. 074−075）はタイポグラフィに関する著作だが、教科書でも作品集でもなく、ルッツの興味の範疇にあるタイポグラフィの「視覚的」実験や採取した事例をまとめた書籍である。

ルーダーの門下生はルーダーに学んだタイポグラフィへのさまざまな視点をそれぞれに発展させたが、ワインガルト同様、ルッツはルーダーの実験的態度を色濃く継承したデザイナーだといえる。ここではその多彩なヴィジュアルページを掲載する紙幅はないが、この見開きの組版から、その実験精神を読み取ることは可能であろう。このドイツ語の本文用グリッドは、複数言語や図版の制御ではなくページをめくるたびに展開される「動」と「静」の演出を支えるものとして使われる。

使用書体はボドニ。すでにユニヴァースの呪縛は解けているが、その空間はスイス・タイポグラフィ以外の何ものでもない。

右ページ全面を使った行間の広い本文。そしてそこに印される解説用の相番号とそれに対応する左ページの解説文の組幅は単元ごとに異なり、構成も異なる動的コンポジションだ。本文と解説それぞれの相番号に対する罫線の扱い方はインディケーションとしての機能以上に装飾的だ。ノンブルの下に引かれた罫線もまた同様で、単にノンブルを示す機能でなく、解説文との機能的（装飾的）連動が実に魅力的である。

12 Typografische Monatsblätter TM | Schweizer Grafische Mitteilungen SGM | Revue suisse de l'Imprimerie RSI

1976 | Edition spéciale Décembre 1976

Eine Auswahl bestimmter Arbeiten Weingarts von 1969 bis 1976. Gedanken und Beobachtungen eines Freundes. Und persönliche Bemerkungen von ihm.

Ist diese Typografie noch zu retten?

Oder leben wir auf dem Mond? Is This Typography Worth Supporting, Or Do We Live On The Moon? A special selection from the works of Weingart, from 1969-1976. Thoughts and observations of a friend. And personal comments from the author.

0001 **Die Typografie ist noch nicht tot! Sie wirkt zwar heute ein bisschen**
0094 Typography is not dead, yet! But its effect is undoubtedly
blutarm und unentschlossen. Doch im grossen und ganzen ist sie in Ordnung.
anemic and vague But by and large, it is intact It is definitely less than ever
0002 **Sie ist zwar weniger denn je eine Gebrauchskunst. Dafür aber steht ihr**
0095 a practical skill. Instead, it endures as an intrinsic necessity.
Gebrauchswert hoch im Kurs.
Typography lives! It is not regarded today with the primacy of
Die Typografie lebt! Sie nimmt sich heute vielleicht nicht mehr so
perhaps 10 or 20 years ago, and is comprehended less as a "picture", but
0003 **wichtig wie vor 10 oder 20 Jahren, versteht sich weniger als Bild, tritt**
0096 rather, more as a "text". Nevertheless, it remains a prominent element of "visual
hinter den Text zurück. Trotzdem ist sie noch immer ein wichtiger Teil ‹visueller
communication": indispensable, and occasionally fresh, even original.
Kommunikation›: überall gefördert, ansehnlich und mitunter sogar noch
Currently: typography is still typography, although less
überraschend originell.
0097 complacent, conceited, and self-confident, than in the late fifties. And,
0004 **Kurzum: die Typografie heute ist noch immer Typografie. Weniger**
correspondingly, more functional, in that it has become completely adjusted
selbstgefällig, selbstbewusst und selbstsicher zwar als noch Ende der
to the rapid methods of mass communication.
fünfziger Jahre. Dafür aber ‹funktionaler›: in den schnellen Verwertungsprozess
0098 This connotes "adapted": adapted to the developments
0005 **der Massenkommunikation voll eingepasst.**
within the composing and print technologies; to the stipulations of an unstable
Das heisst: angepasst. Angepasst an die Erfordernisse neuerer Satz-
market; to the supposedly effective usage by the design profession; and
und Drucktechniken. An die Bedingungen schnell sich verändernder
Fortsetzung des Textes: Seite 4 / Innenteil
0099 also adapted to a particularly unpleasant phenomenon of our profession: to design
Continuation of text: inside/page 14

::

Sondernummer Dezember 1976 | Special Edition December 1976

Die Annahme, Bilder seien beliebig interpretierbar und verbale Informationen präzise, stimmt nur zum Teil. Sie ignoriert den Sachverhalt, dass verschiedene Menschen gleichen Wörtern verschiedene Inhalte zuordnen. Selbst wenn es so sein sollte, dass rationales Wissen besser durch Texte und emotionale Botschaften besser durch Bilder transportiert werden, wäre gerade dies ein Grund zur Überprüfung unseres Gebrauchs von Schrift und Bild. Denn präziser wird das Senden und Rezipieren von Information (und damit Kommunikation) nur, wenn wir Schrift und Bild (und deren Gestaltung) als Informationsträger ernst nehmen und sie besser aufeinander abgestimmt zu gebrauchen lernen. Auch hier könnten typografische GestalterInnen, die sowohl mit rationaler als auch intuitiver Intelligenz umzugehen in der Lage sind, entscheidende Impulse geben.

1

Im Bleisatz muss von jedem einzelnen Zeichen aus jeder Schrift, in jedem Grad eine Matrize gezeichnet, geschnitten und in Blei gegossen werden. Das bedeutet grossen Arbeitsaufwand und hohe Kosten. Es besteht also ein Interesse, die Menge der Zeichen möglichst gering zu halten. In China zum Beispiel sind die Setzkästen von raumfüllender Grösse, da über zehntausend Zeichen untergebracht werden müssen. Dies erschwert und verlangsamt das Setzen. In heutigen digitalisierten Satzsystemen hingegen lassen sich beliebig viele Zeichen speichern und auf einer überblickbaren Tastatur abrufen. Im Offsetdruck können auch fein gerasterte Bilder auf ungestrichenes oder nicht satiniertes Papier gedruckt werden. Im Gegensatz zur harten Hochdruckform passt sich das Gummituch auch einer nicht glatten Papieroberfläche an.

2

Je nach benutztem Medium variieren dabei die Möglichkeiten. Bei den gedruckten Medien rezipieren wir Schrift und Bild über das Auge, bei den audiovisuellen Medien hingegen das Bild über das Auge, den Text (normalerweise) über das Ohr. Audiovisuelle Medien bieten aber die gestalterische Möglichkeit, für Texte sowohl den akustischen als auch den visuellen Kanal zu benutzen: eine Freiheit, von der visuelle GestalterInnen wenig Gebrauch machen, und wenn, dann brav parallel zur akustischen Information (Sportresultate) oder als Notlösung (Filmuntertitelung). Ein Kind nimmt übrigens Sprache zuerst akustisch wahr. Wenn es lesen lernt, nutzt es diesen Kanal vorerst parallel mit, indem es sich den Text laut vorliest. Erst nach einiger Zeit nimmt es die Botschaft ausschliesslich mit den Augen wahr.

3

Schrift und Bild sind wichtige menschliche Kommunikationsträger. Ihre Trennung war nicht immer so aus-
noch die chinesische Schrift
ägt wie heute: weder die Höhlenmalereien der jüngeren Steinzeit noch die ägyptischen Hieroglyphen lassen sich
eutig als Schrift oder als Bild klassifizieren. In Europa sind bis ins Mittelalter Schrift und Bild mindestens in
und in den meist von Hand gemalten Initialen ist ihnen ein Treffpunkt reserviert
r Gestaltung stark aufeinander bezogen. Erst Drang und Zwang zur Aufteilung der Arbeitsprozesse trennen das
radikal von der Schrift. Der Schrift wird die Aufgabe zuteil, Wissen zu transportieren und zu bewahren. Verbale
Schriftsetzer als Ausführende
rmationen gelten als präzis und seriös. Gelehrte, Schriftsteller, später auch Journalisten sind zuständig dafür.
egnungsorte für Bücher sind Buchhandlungen und Bibliotheken. Das Bild wird ins Feld der emotionalen Mit-
1
ng verwiesen. Bilder gelten als vieldeutig und zur Wissensvermittlung ungeeignet. Künstler, später auch
Xylografen, Lithografen, Reprofotografen als Ausführende
iker und Fotografen sind zuständig dafür. Begegnungsorte für Bilder sind Galerien und Museen. Technische
ingungen in den Druckereien verstärken die Trennung zwischen Schrift und Bild zusätzlich: der Bleisatz
hwert die Aufnahme von neuen Zeichen in das Kommunikationssystem. Im Hochdruck können gerasterte Bilder
2
auf Kunstdruckpapier gedruckt werden und sind deshalb meist in einem separaten Teil zusammengefasst.
Das hat sich geändert. Heutige Technologie setzt dem Zusammenführen von Schrift und Bild keine Grenzen
r. Zudem hat der rege touristische und merkantile Verkehr zwischen den Sprachgebieten eine grosse Zahl von
Piktogramme
zeichen hervorgebracht. Diese trennen wenig zwischen Schrift und Bild und können von Angehörigen unter-
auch Bahnhöfen, Museen, Sportstadien usw.
edlicher Sprachen gelesen werden. Die Orientierungssysteme auf Flugplätzen oder die Informationen auf Ver-
kungen für den Transport werden schon heute zu grossen Teilen von Bildzeichen bestritten. Kurz: Abgrenzung
Bild darf und kann es in typografischer Gestaltung heute nicht mehr geben. Ausbildung, die davon ausgeht, ist
lehnen. Erwünscht hingegen ist bewussteres und beweglicheres Arbeiten mit Schrift und Bild. Dazu gehören
3
uche, die Übergänge fliessender zu gestalten. Bildzeichen sind dabei nicht die einzige Möglichkeit...

Typography

is a tool of communication

It must be communication in its

Simplicity of form is never a poverty,
it is a great virtue 1

I am convinced

that intensive

investigation

of elementary

typographic

exercises is

a pre-requisite

for the solution

of complex

typographic

problems 3

The new typography has to be content with the most simple, least-ornate and most rational typefaces. In all events those faces with a high-handed, personal, idiosyncratic seal should be avoided – their pretentious character opposes the utilitarian task of typography 2

1 Jan Tschichold
2 Piet Zwart
3 Wolfgang Weingart
4 Paul Rand
5 Lazlo Moholy-Nagy
6 Max Bill
7 Emil Ruder
8 El Lizzitzky
9 Giambattista Bodoni
10 Walter Dexel

The formal quality of every piece of typographical design is dependant on the relationship between the printed and unprinted parts. It is a sign of professional immaturity to see only the printed part of the job and to ignore the decisive contribution of the unprinted area [7]

ost intense form [5]

War has been declared on the aesthetic of chaos. An order that has entered fully into consciousness is called for [8]

No other art is more justified than typography in looking ahead to future centuries; for the creations of typography benefit coming generations as much as present ones [9]

One reads from the top left to the bottom right and must design accordingly [10]

There are two kinds of typography. Let us call the first 'elementary' typography. This is merely concerned with the simple problems of layout. The second we may call 'functional' typography, or organic typography. It endeavours to incorporate all factors – technical, economic, functional, aesthetic – harmoniously [6]

In graphic design, as in all creative expression, art evolves from craft. In dancing craft is mastering the basic steps; in music, it is learning the scales. In typographic design, craft deals with points, lines, planes, picas, leads, quads, letters, words, pages, paper, ink, colour, printing and binding. The vocabulary of form includes, among others: Space, proportion, scale, size, shape, rhythm, repetition, sequence, movement, balance, volume, contrast, harmony, order and simplicity [4]

8vo
(エイト・ブイオー)

1985－2001年　イギリス
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／出版
デザイン教育

8voは1984年にサンフランシスコで活動をしていたマーク・ホルトとバーゼル工芸学校でワインガルトやホフマンに学んだサイモン・ジョンストン、ヘミッシュ・ミュアーによって1985年にロンドンで設立された。

1986年、8voはタイポグラフィ専門誌『Octavo』の刊行を開始した。イギリスのタイポグラフィ界は伝統的に保守的傾向が強い。1946－67年に発行されたハーバート・スペンサー編のデザイン誌『タイポグラフィカ』は、その枠組みを打ち破る影響力を発揮したが、それもすでに過去となっていた。同誌はそのような状況下に電撃的に登場したのである。

『Octavo』はA全（594 x 841 mm）を8つ折りにした16ページの冊子だ。第1号のメイン記事はロビン・キンロス（p. 098）による「アンソニー・フロショーの仕事について」。

それ以降、『Octavo』の各号ではスイス・タイポグラフィの文脈にあるタイポグラファ、グラフィックデザイナーが紹介されていった。

使用書体はユニカ*が全号を通して利用されている。『Octavo』の1号は光沢ニスを利用した徹底したスイス・タイポグラフィのリバイバル。この見開き（pp. 076–077）はまるでマラルメの『Un Coup de dés（骰子一擲）』を彷彿させる線構成だが、特定の指向性はなく、長短の行が交差する面構成も織り交ぜた断片的で静的コンポジションとなっている。

号が進むにつれ、グリッドは解放されるが、ガイドラインとしての構造は複雑になっていく。第7号（1990年）では、グリッドは方眼紙となり、文字や図像はワインガルトの系譜にある多層的な紙面となった。

そして最終号第8号（1992年）はCD-ROMとして発行され、来るべき次世代のメディアのありようを示唆するものであった。なお、刊行当初より8回で終刊することはあらかじめ決められていた。

8voはオランダのウィム・クロウエルの招聘によって1989年から94年までロッテルダムのボイマンス・ヴァン・ベーニンゲン美術館のカタログとポスターを手掛ける。

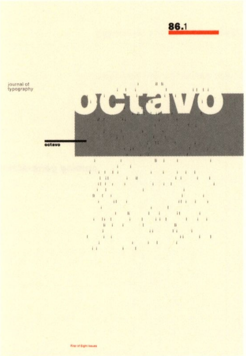
1991年の用紙メーカー「ザンダース」のカレンダーのヴィジュアルは、これ以上ないほどに複雑化したニューウェイヴ・タイポグラフィの全盛期を象徴するもので、日本にも色濃い影響を与えた。

8voの組版造形においては構造がいかに複雑になろうとも、最後までグリッドシステムはグリッドシステムであり続けている。そもそも8voの制作プロセスの中では、指定紙上において全ての構造が完全に言語化されている。8voはニューウェイヴ・タイポグラフィの先陣を切ったグループとして認識されていたが、振り返ってみれば、アナログ版下入稿という前時代型の制作工程であり、最後までモダニズムの文脈の中にいたのだった。

このプロジェクトの成果物は1993年にボイマンス・ミュージアムで展示され、フォーマットも含めて12ページの冊子にまとめられた。そのグリッドがいかに複雑であろうとも、そこには20世紀モダニズムの結晶としてのグリッドシステムが結実しているのである。

pp. 076–077
Octavo: International Journal of Typography, Issue 1 (86.1)
編集・D：8vo (Simon Johnston, Mark Holt, Hamish Muir, Michael Burke)
発行：Eight Five Zero Publishing, London
イギリス　1986年
A4判：297 x 210 mm　中綴じ
写真植字（US pt）：
Unica Black, Heavy, Heavy Italic, Regular, Italic
13 pt, 9 pt, 7 pt, 6 pt
印刷：CTD, London

*ユニカ　Unica
ヘルベチカとユニヴァース
それぞれの利点を結合するという
コンセプトで開発された写植用書体。
チーム77によって制作され
1980年にリリースされた。

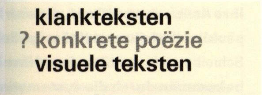


Octavo Issue 1 (86.1)

pp.080–081
klankteksten
?konkrete poëzie
visuele teksten
D: Wim Crouwel
発行：Stedelijk Museum Amsterdam
オランダ 1971年
275 x 207 mm 並製
鋳造活字（Did pt）：
Univers 75, 55
7pt / 5pt
印刷：Stadsdrukkerij van Amsterdam

*コンクリート・ポエトリー
Concrete poetry
言葉の意味ではなく文字の視覚性や配列といった形式・形態を重視した詩。1950年代初頭にドイツとブラジルで同時期に提起され、国際的な広がりをみせた。日本でも新国誠一や北園克衛らが、この動向に共鳴した活動を行った。

*マックス・ビル Max Bill
1908–1994年 スイス
バウハウス出身の建築家、画家、グラフィックデザイナー、彫刻家、タイプデザイナー、インダストリアルデザイナー。ウルム造形大学初代学長。具体芸術を提唱し、幾何学的抽象形態による彫刻や、色彩と平面構成によるコンポジション作品で知られる。



klankteksten ?konkrete poëzie visuele teksten

Wim Crouwel
（ウィム・クロウエル）

1928–2019年 オランダ
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／タイプデザイン／CI, VI システム／サインシステム／デザイン教育

「グリッドシステムがスイスで創出されたことは噂で知った。間もなく自分もその方法を使ってデザインをするようになった」と、クロウエルは語る。

ウィム・クロウエルは戦後オランダを代表するグラフィックデザイナーだ。徹底したグリッド構造によるソリッドなデザインは、世界のグラフィックシーンに圧倒的な影響を及ぼした。もはや半世紀以上前になるが、大阪万国博覧会オランダ館（1970年）でのアートディレクションは日本でもよく知られている。

1963年共同経営者としてデザイン会社トータルデザイン（TD）を設立。TDは企業のデザイン・コンサルティング、コーポーレート・アイデンティティ、サインシステムを主軸に、世界各国のデザインビジネスに影響を与え続けた。

1964年から始まったアムステルダムステデリック・ミュージアム（アムステルダム市立美術館）の仕事はクロウエルのキャリアの中核を成すものだ。告知物、カタログから展示空間を含む同館のアイデンティティの構築と、一つひとつのアイテムのクオリティの高さは国際的に高く評価された。

『klankteksten, ?konkrete poëzie, visuele teksten（音のテキスト、具体的詩、視覚詩）』と題されたコンクリート・ポエトリー*展の図録（pp.080–081）では、ヨーロッパ、北米、南米、アジアの100人以上の詩人の作品が掲載されている。日本からは北園克衛（p.140）率いるVOUのグループメンバーや新國誠一（1925–77年）の名前も見ることができる。

基本本文用書体はユニヴァース75（補足的に55も使用）。この黒々としたウェイトのユニヴァース75が紙面をすみずみまで覆い尽くすという、従来では考えられない驚異的な組版である。オランダ語、英語、ドイツ語の3ヶ国語が3段組で組まれている。段落改行は段末の余白のみ。行末の改行によるラギッド処理は比較的深めだ。

驚くべきは活字版印刷でありながら、天、ノド、小口、地それぞれ5mmという際どいマージン。スイスの空間制御、ドイツの構造的デザイン、そのどれとも違う鋭さと力強さを持った「静的」な組版、これこそがクロウエルの真骨頂なのである。

Otl Aicher
（オトル・アイヒャー）

1922–91年 ドイツ
ヴィジュアル・コミュニケーション・デザイン／タイポグラフィ／タイプデザイン／ピクトグラム／デザイン教育

オトル・アイヒャーは、20世紀ドイツを代表するグラフィックデザイナーだ（ドイツではゲシュタルターとも）。ルフトハンザ航空のコーポレート・アイデンティティ（1969年）や、1972年のミュンヘン・オリンピックのデザイン・ディレクションは20世紀デザインの名作として名高い。

アイヒャーの事績としてよく知られているのが「ウルム造形大学」の設立だ。1943年アイヒャーは反ナチス・ドイツの抵抗運動・白バラの一員として処刑されたショル弟妹の姉、インゲと結婚。のちショル弟妹のための基金を設立し、それをもとに1953年、初代校長となるマックス・ビル*とともにウルム造形大学を設立。テクノロジーと芸術の統合を目指したバウハウスの理念を受け継ぎながら、科学・哲学・思想といった理念と、工業、産業、さらには市民生活といった社会全般との接点を探求した。（1968年閉校）

1988年、ローマン体とサンセリフ体の設計思考を繋ぐ書体ローティスを発表。ローティスを全面的に用いたアイヒャーによるタイポグラフィの解説書『typographie』は、結果的に「ゲシュタルター」を標榜したアイヒャー全体を体現する書籍として残されたのである。（pp.082–083）

本文は独語と英語のバイリンガル。独語はセミグロテスク（サンセリフとローマン体の中間値。セミサンズ）、英語はアンティカ（ローマン体）。行送りはベタというアイヒャー定石の設定である。ローティスの「揃える」という方向性は、字幅、カーブの線質、カウンタースペース、サイドベアリングにまで及ぶ。この個々のキャラクター同士の類似性が書体デザインの判別性、可読性にとってはたして有効であるのかという、試金石となる組版だ。

グリッドは横4×縦12が基本だが、横4はその1/2となる8グリッドも用意されており、内容に応じて柔軟に組幅を設定することが可能だ。

アイヒャーのデザインは構造だ。たとえば図版右ページの天にあるキャプションと右側の組版見本「nanbncndnenf」に囲われた四角い空間は、ホワイトスペースと呼ぶには空間が閉じられていていかにも息苦しい。しかし、こうした構造優先の堅さがアイヒャーの空間の特徴であり、良さでもある。

アイヒャーにとってグリッドはルールだろう。たとえ苦しくとも、その制約の中でテキストと図像との関係性を導き出すことに注力する。そこにアイヒャーのコミュニケーションに対する姿勢が見て取れる。

7 pt / 5 pt

het poëtisch lettrisme (1945, I. Isou, R. Altmann) om gestalte te krijgen in de Konstellationen van Gomringer, die er toe aangezet door Max Bill, doelbewust de semantiek[1] in een grafisch patroon omzette. Dit optisch proces heeft te maken met het inzicht de organische funktie van de poëzie in de maatschappij te herstellen en de poëzie daarom op slag zichtbaar te maken, als objekt te zien en te gebruiken. Het gaat hem in eerste instantie om het nieuw ontdekken van opbouwelementen (Gomringer), het ontbinden van taalelementen om nieuwe materie te vinden (Fahlström). (Hier ligt het onderscheid met Dada, dat uiteraard parodisch meer op negatie en destruktie van bourgeoise kultuur gericht was en zich in tweede instantie, eerst intuïtief, later bewust, om vormelijke problemen bekommerde). De konstellatie berust op het naast elkaar plaatsen (in herhaling of kombinatorisch) van een groep woorden, waarvan de intermetrische reeks van relaties een typografische accentuatie vereist om waarneembaar te zijn (M. Weaver). 'Esthetisch is', voegt Max Bense hier aan toe, 'de speelruimte van een zin (een tekst) slechts zichzelf, identisch met (. . .) zijn materiële realisatie.' (O.v. 'spel heeft een realiserend niet een koderend karakter'.) Dit verklaart het onderzoek van de 'Material-Gruppe' van Darmstadt. Emmett Williams, Diter Rot, Claus Bremer en André Thomkins zetten hun konkretisaties op, die overwegend op de regelmatigheid van de schrijfmachine zijn gebaseerd en hun betekenis krijgen door de systematische aanwending van de tekst. Van belang werd hier meteen het vroeger reeds door typografen als Hendrik Nikolaas Werkman en door de lettristen als poëtisch element verwerkte alfabet.
Naar aanleiding van Franz Mon's Artikulationen merkte Carlfriedrich Claus op (in nota 4, 1960, blz. 42-43) hoe de letters an sich door hun proportie, hun aantrekkings- en afstotingskracht, hun vervloeiing, hun snijdingen (horizontaal-statisch, vertikaal- en diagonaal-dynamisch) als het ware woord-zin aan ieder letterlichaampje geven en optisch zowel als akoestisch een nieuw universum scheppen. Daar is Dom Silvester Houédard met zijn kosmisch geladen typestracts op ingegaan, maar vooral Pierre en Ilse Garnier hebben hun spatialisme daarop gebouwd. Vóór alles nochtans viseert het spatialisme de deelneming van het lichaam aan de conceptie van het gedicht – hierin

I. Isou, R. Altmann) and finally came to full fruition in Gomringer's 'Konstellationen' who, inspired by Max Bill, pointedly transformed semantics[1] into a graphic pattern. This optical process derives from the vision that wants to reestablish the organic function of poetry in society and, consequently, to make poetry directly visible as an object meant to be seen and used. What is primarily envisaged here is a rediscovery of constituent elements (Gomringer), a breaking-down of linguistic elements to the end of achieving new material (Fahlström). (Here the difference with Dada is apparent this movement obviously was aimed at the parodic negation and destruction of bourgeois culture and only later, at first intuitively, then consciously, engaged itself in formative issues.) The constellation hinges on the juxtaposition (repetatively or combinationwise) of a group of words whose intermetric relations, in order to be seen, demand a typographic enhancement (M. Weaver). 'Aesthetically', Max Bense adds, the scope or play of a sentence (a text) is the sentence itself, i.e. identical with (. . .) its material realization.' ('Essentially, play is a realization, not a code'). This accounts for the research carried out by the 'Materialgruppe' of Darmstadt. Emmett Williams, Diter Rot, Claus Bremer and André Tomkins organize concretizations that consist predominantly of the regular typewriter print and derive their significance from the systematic handling of the text. In this perspective, the importance of the alphabet which had already been used before as a poetic ingredient by such typographers as Hendrik Nikolaas Werkman and by the lettrists, becomes evident.
With reference to Franz Mon's 'Artikulationen', Carlfriedrich Claus, (in Nota 4, 1960, p. 42-43) remarked how the characters as such, through their proportions, their power of attraction and repulsion, their flowing and intersecting (horizontal-static or vertical and diagonal-dynamic) impart, as it were, word meaning to each individual letter and, optically as well as acoustically, create a new universe. This was taken up by Dom Silvester Houédard in his cosmically charged typestracts, but it is especially Pierre and Ilse Garnier who have built their spatialism on this principle. Primarily, however, spatialism is aimed at making the body

Doesburg) bis zur proto-konkreten Konzeption von Carlo Belloli (1944-1951) und zum poetischen Lettrismus (1945, I. Isou, R. Altmann) um schliesslich ihre endgültige Gestalt zu finden in den Konstellationen Gomringers, der, dazu angeregt von Max Bill, zielbewusst die Semantik[1] zu einem graphischen Modell transformierte. Dieser optische Prozess fusst sich auf die Einsicht, dass die organische Funktion der Dichtkunst in d[…] Gesellschaft wiederherzustellen sei und dass daher die Poesie wieder sichtbar gemacht, als Objekt betrachtet werden müsse. Worauf hier in erster Linie hingezielt wird ist, die Bausteine aufs neue[…] entdecken (Gomringer), die Sprachelemente aufzulösen um neues Material[…] gewinnen (Fahlström). (Hier liegt der Unterschied mit dem Dadaismus, der si[…] ja, seiner Natur gemäss, in parodistische[…] Weise zunächst richtet auf Verneinung und Destruktion der Bourgeois-Kultur und sich erst später, zuerst intuitiv, dann bewusst, um Formprobleme bemüht.) Gomringers Konstellation beruht auf de[…] wiederholten oder kombinatorischen Nebeneinanderstellen von Wortgruppen, deren intermetrische Beziehungsfolge e[…] typographische Betonung fordert, um wahrnehmbar zu sein (M. Weaver). 'Ästhetis[…] fügt Max Bense hinzu, 'ist der Spielraum eines Satzes (eines Textes) bloss sichselbst, ist identisch mit (. . .) seiner materiellen Realisation' ('das Spielen hat einen realisierenden, nicht codierenden Charakter'). Dies erklärt die Untersuchungen der Darmstadter Material-Gruppe. Emmett Williams, Diter Rot, Claus Bremer und André Thomkins baue[…] ihre Konkretisationen auf, die sich hauptsächlich auf die regelmässige Schrift der Schreibmaschine stützen und ihre Bedeut[…] bekommen durch die systematische Verarbeitung des Textes. Sofort einleuchtend wird hier die Bedeutung des schon früher von Typographen wie Hen[…] Nikolaas Werkman und von den Lettrist[…] als poetisches Element gebrauchten Alphabets.
Hinsichtlich der Artikulationen von Franz Mon erwähnt Carlfriedrich Claus (in Nota 4, 1960, S. 42-43), wie die Buchsta[…] an sich durch ihre Proportion, ihre Anziehungs- und Abstossungskraft, ih[…] Fliessung, ihre Überschneidungen (horizontal-statisch, vertikal- und diagonal-dynamisch) gleichsam jedem Letterkorpuskel Wortsinn verleihen un[…]

14 cic

1 cic

vant met de ars poetica van de audio-
ter of sound-poetry-dichter Henri
pin – waardoor de taal wordt opgevat
en levend organisme begaafd met
rgie. Deze energie ontlaadt zich het
in de mechanische poëzie 1 (impulsief)
de visuele (handschriftelijke) taal-
en o.a. van Carlfriedrich Claus, een
rmate boeiend, labyrintisch voorbeeld
'het zichtbare dat het leesbare
obeert'. Het mechanische gedicht 1 is
mikrostruktuur die onder psycho-
sche impulsen (inzet van lichaam,
den, vingers, ogen en machine) een
ele entiteit schept, waarin de syntaxis
dt geatomiseerd, het toeval
tegreerd, taal- en spanningsvelden
den ontworpen. Het resultaat is het
olg van een gebaar. (In de schilderkunst
t het mechanische gedicht zijn
valent in de action painting en het
tisme). In de mechanische poëzie 2 is de
ografie (ruimtelijke bezetting) van het
materiaal meer homogeen en meer
oduleerd. Wanneer de schrijfmachine
de lyrische impuls ontvangt – hetgeen
t o.a. uit de Frans–Japanse natuur-
chten van Pierre Garnier en Seichi
uni, de wervelende explositieven van
ree en de visionaire letterkluwens van
gt Emil Johnson – met de door de
tgarter Gruppe autonoom (d.w.z.
etisch) aangewende typografie komt een
ureuser, rationeler, struktureler,
ald typovisueler tendens aan bod. Bij
sjörg Mayer viert de funktionele
erkast futura letter hoogtij in zijn
ems, alfabetenquadratbilder en typaktionen,
laus Burkhardt en Reinhard Döhl
den hun poem structures in the looking glass
de hand van foto- en filmtechnieken
er topografisch met letters, getallen en
rden gemonteerd.
e hogervernoemde visuele realisaties,
landen als Tsjechoslovakije, Italië
dulo-groep), Frankrijk (spatialisme),
sland, Oostenrijk, Zwitserland,
ilië (deels) en Zwitserland het
uentst voorkomen, is de formule van
assing die Siegfried J. Schmidt – het
ulaat van Van Doesburg indachtig –
de konkreet-visuele poëzie geeft: zij is
niet-mimetische, generatieve kunst
e zintuiglijke waarneming van de
tbare werkelijkheid opheft en zich op
matisering van haar kunstmiddelen
uistische eenheden en vertekstings-
kturen) koncentreert. Alleen moet
hem de akrobatische (tot aan de

partake in the realization of a poem – in this respect, it is allied to the ars poetica of the audiopoet or sound poetry poet Henri Chopin –; it sees language as a living organism endowed with energy. This energy is unleashed to advantage in the mechanical poetry 1 (impulsively) and in the visual (script) language planes of Carlfriedrich Claus and others, an arresting, labyrinthical example of 'the visual encompassing the readable'. The mechanical poem 1 is a micro-structure which, on the spur of psycho-physical impulses (tied in with the engagement of body, hands, fingers, eyes plus the machine), creates a visual unit in which syntax is atomised, chance incorporated, areas of language and tension are projected. The result springs from a gesture. (In painting, the mechanical poem has its counterpart in action painting and kinetism.) In the mechanical poetry 2 the topography (spatial disposition) of the linguistic material is more homogenous and more modular. While the typewriter still reflects the lyrical impulse – witness the French-Japanese nature poems by Pierre Garnier and Seichi Niikuni, the whirling explositives of De Vree's and Bengt Emil Johnson's visionary clusters of characters –, with the typography as practiced, in an autonomous (i.e. aesthetic) way, by the Stuttgart group, a more radical, rational, structural and definitely more typovisual trend has set in. In Hansjörg Mayer's 'Typoems', 'Alfabetenquadratbilder' and 'Typaktionen', the functional small futura letter is rampant, while the 'Poem structures in the Looking Glass' by Klaus Burkhardt and Reinhard Döhl are built up, purely topographically (in line with photo and film techniques) with letters, numbers and words. The above mentioned visual manifestations – mostly found in countries like Czechoslovakia, Italy (Modulo group), France (spatialism), Germany, Austria and Brasil – are covered by the formula which Siegfried J. Schmidt – on the line of Van Doesburg's postulate – gives of concrete-visual poetry: it is a non-mimetc, generative art that does away with the sensorial perception of visual reality and concentrates on the thematic development of its devices (linguistic units and textual structures). He takes exception, though, to acrobatic typography which threatens to burst through the boundaries of graphic art and which also Gomringer signals as a

optisch sowohl wie akustisch ein neues Universum schaffen. Dies hat Dom Silvester Houédard mit seinen kosmisch geladenen Typestracts aufgegriffen, während namentlich Pierre und Ilse Garnier ihren Spatialismus darauf entwickelt haben. Vor allen Dingen jedoch bezweckt der Spatialismus die Beteiligung des Körpers an der Konzeption des Gedichtes – hierin zeigt sich eine Verwandtschaft mit der Ars poetica des Audio-Dichters oder Klangpoesiedichters Henri Chopin, wobei die Sprache als ein mit Energie begabter, lebendiger Organismus betrachtet wird. Diese Energie entlädt sich am gelungensten in der mechanischen Poesie 1 (impulsiv) sowie in den visuellen (handschriftlichen) Sprachfeldern von u.a. Carlfriedrich Claus, einem äusserst faszinierenden, labyrinthischen Beispiel des 'Sichtbaren das das Lesbare einschliesst'. Das mechanische Gedicht 1 ist eine Mikrostruktur, die unter psycho-physischen Impulsen (Einsatz von Körper, Händen, Fingern, Augen plus Maschine), eine visuelle Entität schafft, in der die Syntax atomisiert, der Zufall integriert wird und Sprach- und Spannungsfelder entstehen. Das Ergebnis ist aus einer Gebärde hervorgekommen. (In der Malerei hat das mechanische Gedicht sein Äquivalent in Action Painting und im Kinetismus.) In der Mechanischen Poesie 2 ist die Topographie (räumliche Anordnung) des Sprachmaterials homogener und mehr moduliert. Wo die Schreibmaschine den lyrischen Impuls noch einzufangen weiss – wie z.B. hervorgeht aus den französisch-japanischen Naturgedichten Pierre Garniers und Seichi Niikunis, den wirbelnden Explositiven De Vrees und den visionären Buchstabenknäueln von Bengt Emil Johnson –, tritt mit der von der Stuttgarter Gruppe autonom (d.h. ästhetisch) gehandhabten Typographie eine vielmehr rigoröse, rationelle, mehr strukturierte und durchaus typovisuelle Tendenz auf. In den Typoems, Alfabetenquadratbildern und Typaktionen Hansjörg Mayers ist der funktionelle keine Futurabuchstabe vorherrschend, während die Poem structures in the Looking Glass von Klaus Burkhardt und Reinhard Döhl rein topographisch, an Hand von Photo- und Filmtechniken, mit Buchstaben, Zahlen und Wörtern aufgebaut sind. Die oben genannten visuellen Manifestationen, die man am häufigsten in Ländern wie der Tschechoslowakei, Italien

mit gleichen schritten die buchstaben leichter an eine gemeinsame gleiche breite angleichen kann.

übriggeblieben, ernsthaft im gebrauch sind nur die schriften der antiqua- und der groteskfamilien. das ziel der vorliegenden schrift ist es, diese beiden familien zu einem verbund zusammenzuführen, zu einer einzigen großfamilie.

dies geschieht, indem man einen allgemeinen trend aufnimmt und auf eine reine grotesk-schrift verzichtet, auf eine schrift mit durchgängig gleicher strichstärke. statt dessen gibt es eine modifizierte grotesk mit unterschiedlicher strichstärke, aber ohne füßchen, ohne serifen und auch ohne klassizistische tropfenformen.

diese modifizierte grotesk ist gleichsam die mutter der neuen schriftfamilie. der vater ist die bekannte antiqua, wie sie heute etwa durch die times repräsentiert wird. die grundgestalt der einzelnen buchstaben ist immer identisch, das o der antiqua ist so breit und hoch wie das o der grotesk. damit ist der grad der verwandtschaft definiert.

zwischen den extremen, der antiqua und der grotesk, werden noch zwischenformen eingeführt, die dadurch gekennzeichnet sind, daß ihre historisierenden elemente, von der antiqua ausgehend auf die grotesk zu immer mehr abnehmen.

wir haben also eine einzige schriftfamilie von gleicher grundgestalt der buchstaben. modifizierte schnitte ergeben sich daraus, daß man in den anstrichen, den serifen und tropfen variiert bis zur serifenlosen schrift. aber diese serifenlose schrift ist keine grotesk mehr, sie hat wie die antiqua unterschiedliche stärken in den vertikalen und horizontalen. man könnte sie eine serifenlose antiqua nennen.

jeder einzelne schnitt besitzt alphabete mit unterschiedlicher strichstärke, als fette und magere schriften. auf den unsinn, von der antiqua sehr fette alphabete zu zeichnen, wird allerdings verzichtet, die sehr fetten schriften hat es ursprünglich nicht gegeben. dagegen gibt es von der (quasi-)grotesk sehr leichte bis sehr fette ausführungen. auch auf eine leichte antiqua wurde verzichtet, weil in ihr die füßchen zu mächtig ausfallen gegenüber den dünner gewordenen grundstrichen.

die so entstandene großfamilie ist in der lage, allen aufgaben unserer heutigen schreib- und lesekultur in einem einheitlichen system gerecht zu werden. man kann für ein einzelnes buch verschiedene schriften verwenden, ohne in fremde gefilde gehen zu müssen. man bleibt in der eigenen familie. dies ermöglicht eine größere flexibilität. die vor allem ästhetisch empfundene qualität der verwandtschaft bleibt erhalten.

dieses neue typographische programm ist nicht an einer formalen vielfalt orientiert, vielmehr an einer freiheit, die ihre variablen lösungen auf der ebene einer neuen gleichartigkeit erbringt.

dies fördert eine höhere ökonomie des lesens. wir müssen mehr lesen und haben dafür weniger zeit. wir müssen nach zeit und raum kompakter schreiben und lesen, bei einem gleichzeitigen höheren anspruch an die verständlichkeit der informationsübertragung. wir brauchen eine verständlichere sprache ohne spreu und hülsen, ohne leere ästhetische formalismen. dem muß eine neue typographie entsprechen, die nicht, wie vielfach in unserer computerzivilisation, auf jeden ästhetischen anspruch verzichtet.

dieses programm geht von der überzeugung aus, daß die entwicklung der schrift nicht abgeschlossen ist und daß es nicht ausreicht, die heutige schriftgestaltung auf neoklassizistische variationen alter schriften zu reduzieren. große schriften werden nicht besser, wenn man ihnen noch etwas parfüm verabreicht. so wie die sprache lebt und wir auch in zukunft anders sprechen werden als heute, so lebt auch die schrift. was wir heute als verbesserung betrachten, wird morgen einer weiteren verbesserung weichen müssen.

wenn man typographie und schriftgestaltung unter dem aspekt der werkstatt betrachtet, ist dies nachgerade eine selbstverständlichkeit. dies hier kann daher, alles in allem, nur ein beitrag sein zu der übergreifenden arbeit, der besten sprache das beste bild zu geben.

190

pure sanserif script, i.e. one with an unchanging stroke strength. In its place comes a modified sanserif script with varying stroke thickness but without squiggles, without serifs, and without classicist flourishes.

This modified sanserif script is, as it were, the mother of our new script family. The father is the familiar Roman type, as reflected today in, say, Times. The basic form of the individual letters is identical in both cases, the Roman o is as broad and as high as the sanserif o. There is, then, a degree of affinity.

Intermediate forms between the extremes of Roman and sanserif are produced that are marked by the way their historicizing attachment to Roman becomes steadily less pronounced.

We thus have a single script family with letters of a uniform basic style. Modifications are produced by varying downstrokes, serifs and loops to the point where the script becomes wholly sanserif. But the result is not a grotesque sanserif since, like Roman, its vertical stroke strengths differ from its horizontal. It could be called a sanserif Roman script.

Each variant contains alphabets of different weights, such as bold and light type. The nonsensical notion of drawing extra bold Roman alphabets was not entertained, and such scripts were originally not in existance. However, there are versions of the (semi) sanserif, ranging from extra light to extra bold. A light Roman was not produced either, since in this weight the squiggles figure too prominently against the lightened downstrokes.

The larger family forged in this way is equal to all the demands placed on the contemporary graphics culture. A single book can utilize several scripts without needing to look further afield. Everything is kept in the family, facilitating greater flexibility. The mainly aesthetic sense of affinity is preserved.

This new typographic program does not espouse formal diversity, but the freedom gained by offering a variety of solutions within an overall unified framework.

This promotes a higher reading economy. We have more to read and less time to do it in. We have to condense both the time and the space we give to writing and reading, while at the same time, meeting increased demands concerning the intelligibility of ideas transmitted. We need a more intelligible language without chaff or husk, free from vacuous aesthetic formalism. That must be matched by a new typography–a typography that does not–as is so often the case in our computerized world–dispense with aesthetic standards altogether.

This program starts from the premise that the evolution of writing has yet to be concluded and that it is not enough to stick to neoclassicist variations on a theme when designing script today. Major scripts are not improved by having perfume dabbed on them. Language is dynamic and will acquire different forms with time, and the same applies to writing. What we now view as an iprovement will itself eventually have to make way for further improvements.

If typography and script design should really be seen in the context of the workshop, this goes without saying. The present offering can thus only hope to serve as a contribution to the ongoing job of providing the best language with the best possible image.

10 pt / solid

1.5 cic

13. 5 cic

1 cic

o a
o a
o a
o a
o a
o a

jede schrift hat eine eigene breite der buchstaben. das a der bodoni hat eine andere breite als das a der garamond.

Every typeface has its own letter width. Bodoni's a is different to Garamond's.

n a o
n a o

wenn man sich die aufgabe stellt, eine schriftfamilie zu zeichnen, die sowohl die antiqua wie die grotesk mit einschließt, ist die erste voraussetzung, daß in den verschiedenen charakteren alle gleichen buchstaben gleiche breiten haben. die rechte spalte demonstriert dies mit den schnitten semigrotesk, semiantiqua und antiqua.

The first task when designing a type family that embraces both Roman and Grotesque characteristics is to ensure that letters retain a single width in all variants. The right-hand column illustrates this with semi-Grotesque, semi-Roman and Roman faces.

191

nanbncndnenf
nanbncndnenf
nanbncndnenf

nanbncndnenfngnhn
nanbncndnenfngnhn
nanbncndnenfngnhn

nanbncndnenfngnhninjnknlnmnon
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnon
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnon

nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvn
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvn
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvn

nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvnwnxnynzn
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvnwnxnynzn
nanbncndnenfngnhninjnknlnmnonpnqnrnsntnunvnwnxnynzn

typographie
著：Otl Aicher, Josef Rommen（寄稿）
D：Otl Aicher, Monika Schnell
発行：Verlag Ernst & Sohn, Berlin
ドイツ　1988年
295 x 277 mm（78%）函＋上製
フォント（Did pt）：
Rotis Semigrotesk, Rotis Antiqua
10 pt / solid
印刷：Druckhaus maack, Lüdenscheid

pp.085–087
SIEMENS Brand Elements
D：Baumann & Baumann
発行：Siemens, München
ドイツ 2002年
282 x 216 mm（63.2%、原寸）中綴じ
フォント（DTP pt）：
Siemens Sans Roman, Bold,
Siemens Serif Roman
9 pt / 11.25 pt 送り
—
＊シーメンス SIEMENS
1847年に創業した、
ミュンヘンに本社を置く
国際的な電機メーカー。
電信、電車、電子機器の
製造から出発し、現在では
情報通信、電力、交通・運輸、
医療、防衛、設備など
幅広い事業を手掛けている。

Baumann & Baumann
（バウマン・アンド・バウマン）

1978年－ ドイツ
ヴィジュアル・コミュニケーション・デザイン／
コーポレート・アイデンティティ／タイポグラフィ／
ブランディング

1980年代にスイス・タイポグラフィを志向したデザイナーにとって、1990年、バーバラ（1951年－）とゲルト（1950年－）夫婦によるバウマン＆バウマンの登場は新鮮なものに映った。彼らはドイツ南部のシュヴェービッシュ・グミュントという小さな町を拠点に活動を続けている。『インターナショナル・コーポレートアイデンティティ年鑑』（朗文堂、1990年）に彼らの作品群が一挙に掲載されたことで、その名は広く知れわたった。

80年代末、精緻さを追求するタイポグラフィは行き着くところまで行って、まさに袋小路。その一方、欧米では多層的、脱構築的なニューウェイヴ・タイポグラフィがシーンを席巻していた。そうした中、モダンながらもおおらかなデザインを展開していたのが彼らであった。

バウマン＆バウマンのタイポグラフィは構造こそ理知的であるが、その表層では活字と図像が手を繋ぎ、実に楽しげに紙面を駆け回るのだ。

オトル・アイヒャーのローティスが発表されると、彼らはこの書体をドイツ連邦議会のアイデンティティをはじめとする大規模プロジェクトに大々的に活用し、やがてアイヒャーの後継者と嘱目されるようになった。

本図版はシーメンス＊のコーポレートアイデンティティ・マニュアル全8冊のうち「レイアウトとグリッド」と題される巻から2見開きを掲載している（pp.085–087）。紙面設計では全ての構成要素がそれぞれ緻密に数理的に関係し合っている。注釈は6 pt、本文は9 pt、15 ptというようにフィボナッチ数列に基づくプロポーションの原理によって紙面フォーマットからフォントサイズにいたる全ての要素が規定されている。

使用書体はコーポレートフォント「シーメンス」でSans、Serif、Slabの3書体それぞれに6種のウェイトが用意されている。企画・計画はゲルト・バウマン。デザインはアドリアン・フルティガーの元スタッフ、ハンス＝ヨルグ・フンツィカー（1938年－）による。

このアイデンティティは、組版ではなくグラフィックデザインの範疇にある構造だと捉えられるだろう。だが、たとえ第三者にそう映ったとしても、彼らはあくまでも文字を視覚イメージとしてでなく、言語として捉えている。彼らの意図するタイポグラフィは部分であり全体でもあるのだ。シーメンスのコーポレートアイデンティティ・マニュアル全8冊は言語、そしてタイポグラフィによって連環しあっているのだ。

Bruno Monguzzi
（ブルーノ・モングッツィ）

1941年－ スイス→イギリス→イタリア→スイス
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／写真／
ヴィジュアル・アイデンティティ／デザイン教育

ブルーノ・モングッツィのデザインを記述することは難解だ。なぜなら彼のデザインに文脈を見い出だすことそのものが困難だからだ。国籍、地域、時代、スタイル……いずれの側面においても何ものにも属さないようにみえる。モングッツィのデザインには、デザインが見えない。見えるのは対象とメッセージだ。

それでもいくらかの傾向はある。メッセージが（タイポグラフィが）中心であること。そのメッセージがほぼ墨インキで印刷されていること。コンポジションに基準や方向性も持たないこと。写真のトリミングはかなり独特で、単なる視覚イメージとしての「大胆さ」や「空間」といった文脈では捉えきれない切り取り方が提示される、などなど。

こういった特徴がよく表れているのが、1984年のパリ・オルセー美術館のアイデンティティや、1987年から17年続いたルガーノ州立美術館のポスターなどである。筆者はこれらをして「センス」以外の言葉を見つけられずにいる。

図版（pp.088–089）はモングッツィの作品集の序文。テキストは伊語と英語のバイリンガル。基本構造は正方形の判型に対して横5グリッドで、1段組は3/5グリッド、キャプションは1/5グリッドを使用する。また特例として横7のグリッドも用意されている。

書体はモノタイプ・グロテスク・ライト。この書体が本来持っている無骨さを一切感じさせない軽やかな組版は、ライトというウェイト選択、行送りの設定、ベタあるいはほんのわずかに狭い字間によって成立している。組版は本書の中でも1、2を争うほど限りなくフラットだ。字間はほぼノーマルだが語間は狭く、この語間設定によって組版がフラットになるわけだ。単語認知を求められるメディアでは、このような組版を実践することはまず難しい。この組版のもつ、ミニマムな潔さは、スイス・タイポグラフィの文脈には与してはいない。左右ページは非対称の構成で、本文は左頭揃え、組幅いっぱいの浅めの右成り行き組、段落改行は段末の余白のみ。

天の裁ち落とし部分の黒と赤の帯は、基本グリッドの2/3の幅で設定されており、グリッドに揃えるというルールをあっさり回避している。あっさりというのは、通常、グリッドを外す場合、どうしても「外している」という作為が透けて見えるものだが、モングッツィのデザインにはそれがない。そしてそのありようこそがモングッツィのデザイン全てに通底する何かなのだ。

Das Schriftgrößen-Konzept

Das Verhältnis von Schriftgröße, Versalhöhe und Zeilenabstand hat großen Einfluss auf die Lesbarkeit von Texten.

In vielen Tests haben wir unter Berücksichtigung verschiedener Spaltenbreiten einen optimalen Zeilenabstand ermittelt und wie folgt auf unsere Schriftgrößenreihe übertragen:

Zunächst wurde für die Basisgröße 3 mit 9 pt Versalhöhe für alle Schnitte der Schriftfamilie Siemens ein Zeilenabstand von 11,25 pt definiert.

Dieses Verhältnis von Versalhöhe zu Zeilenabstand wurde dann auf alle Schriftgrößen unserer Proportionsreihe angewandt.

Ausgehend von der Basisgröße 3 trifft die progressive Reihe der Zeilenabstände nach jedem vierten Sprung wieder exakt das Schriftlinien-Netz.

Die einheitlich proportionierten Zeilenabstände gewährleisten somit nicht nur optimale Lesbarkeit, sondern setzen auch die harmonische Spannung des Schriftgrößenkonzepts fort und stehen in direktem Verhältnis zum „Fibonacci-Netz".

Type size and legibility

The relationship between type size, cap height, and leading (the spacing between lines) has an enormous influence on the legibility of text.

In numerous tests with a variety of column widths, we have determined the optimum distance between lines, and have applied it to our range of type sizes as follows:

We began by defining the standard leading for all faces in the Siemens type family as being 11.25 pt when set in size 3 (with a 9 pt cap height).

We then applied the same ratio of cap height to leading to all of the different type sizes in our series.

Working through the progression from our basic size 3, the leading coincides exactly with the baseline grid again every four steps.

Besides ensuring optimum legibility, the consistent proportions of the leading reflect the same tension and harmony as our range of type sizes and match up exactly with our overall Fibonacci-based grid system.

http://brandville.siemens.com

Versalhöhe

Messung von Schriftlinie bis zur Schriftoberkante.

Cap height

Measurement from the font line to the upper edge of the font.

Schriftgröße dtp pt

Messung der Kegelgröße von der Schriftoberkante bis zur Unterlänge plus einem Maß x je nach unterschiedlicher Schrift.

Font size dtp pt

Measurement of the font size from the upper edge of the font to the descender plus a measurement x depending on the various font.

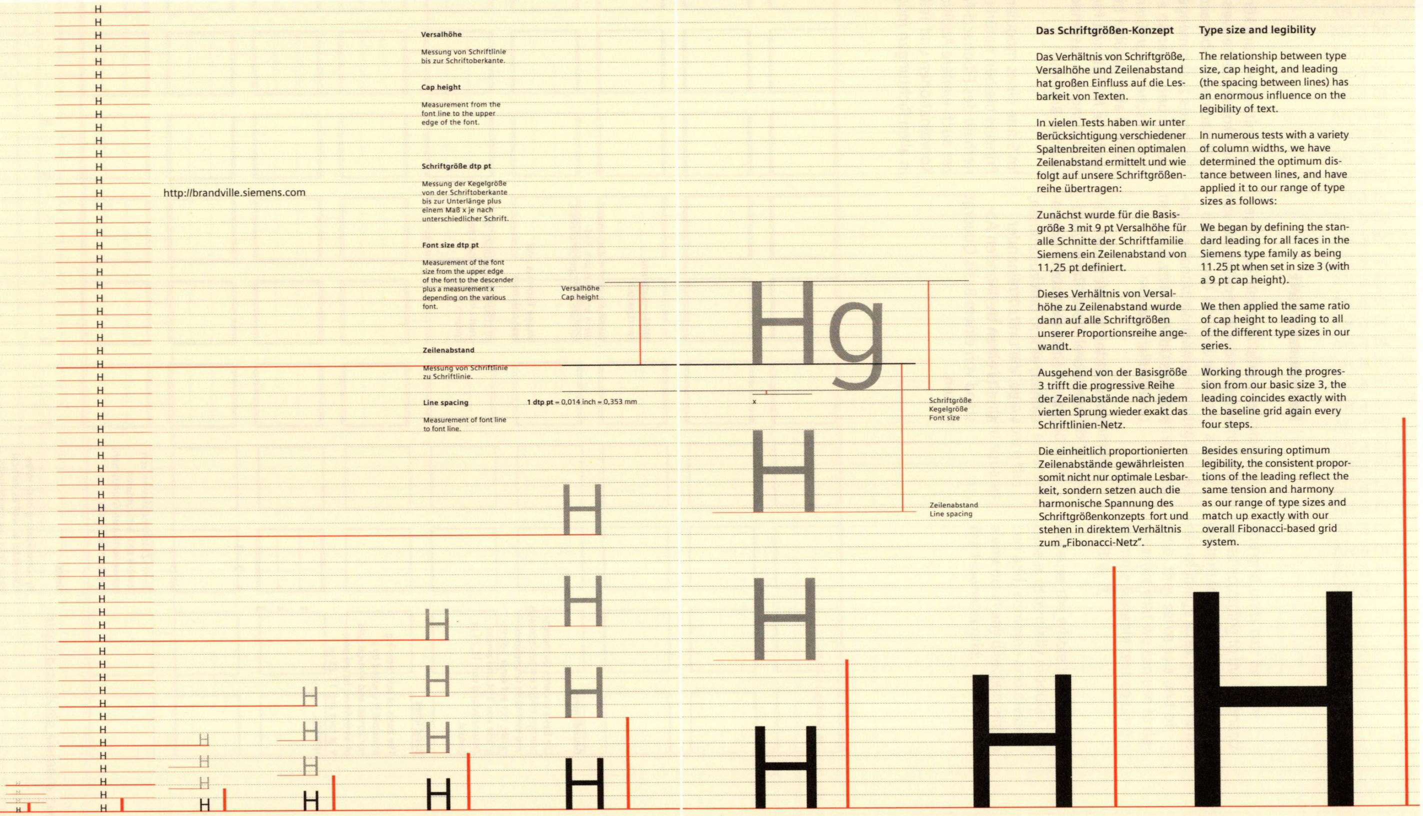
Zeilenabstand

Messung von Schriftlinie zu Schriftlinie.

Line spacing

Measurement of font line to font line.

1 dtp pt = 0,014 inch = 0,353 mm



1	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	Fibonacci type size	
		6	**9**	**15**	**24**	**39**	**63**	**102**	**165**	**267**	**Type size**	**dtp pt**
		7,5	11,25	18,75	30	48,75	78,75	127,5	206,25	333,75	Line spacing	dtp pt
		1,5	2,2	3,6	5,9	9,5	15,5	25	40,5	65,2	Cap height	mm
		2,6	4	6,6	10,6	17,2	27,8	45	72,8	117,8	Line spacing	mm
		0,06	0,085	0,15	0,25	0,375	0,6	0,985	1,6	2,55	Cap height	inch
		0,1	0,15	0,25	0,45	0,675	1,095	1,75	2,85	4,65	Line spacing	inch

Das Fibonacci-Netz

Horizontal und vertikal eingesetzt, ist der Zeilenabstand von 11,25 pt also das Grundmaß für ein zweidimensionales regelmäßiges Quadrat-Netz, unserem Grundlinienraster.

Im nächsten Schritt fassen wir jeweils drei dieser Basis-Quadrate zu einer kleinsten Flächeneinheit, einem Unit zusammen, wobei die Units zueinander allseits einen trennenden Abstand von einem Basis-Quadrat halten.

Die Units wiederum können dann konsequenterweise ebenfalls nach dem Fibonacci-Rhythmus zusammengefasst werden und bilden so eine dynamische Bildgrößenreihe. Sie sind aber darüber hinaus auch die Maßeinheit für die Ermittlung von passenden Textspalten-Breiten.

Im Sinne eines modularen Prinzips bleiben natürlich innerhalb des Fibonacci-Netzes auch weitere Additionen, Kombinationen und Teilungen in allen Richtungen möglich.

Type size 9 pt

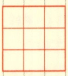
Line spacing 11,25 pt

Grundlinien

Die Basis unseres Ordnungsprinzips bildet ein horizontales und vertikales Grundlinienraster, der auf einer Schriftgröße von 9 pt und einem Zeilenabstand von 11,25 pt beruht.

Basic lines

The basis of our ordering principle is created by a horizontal and vertical grid of basic lines, based on a 9 pt font and 11.25 pt spacing.

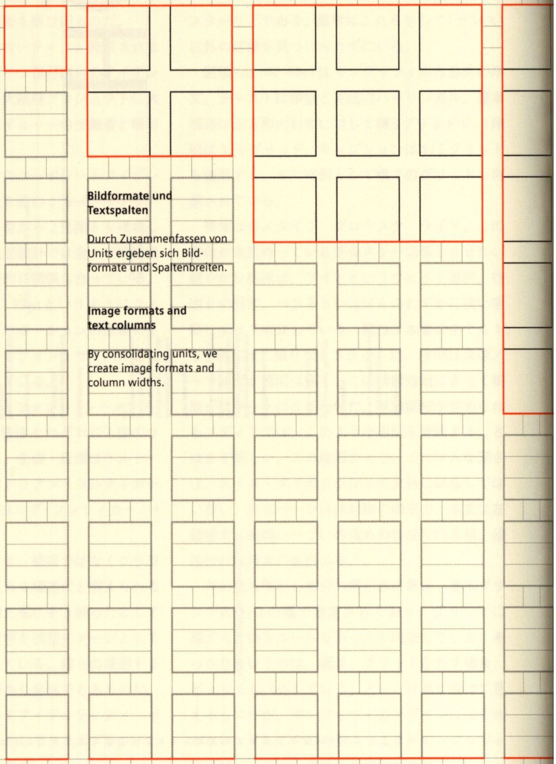


Units

Durch Zusammenfassen von jeweils drei horizontalen sowie vertikalen Grundlinien ergeben sich Units.

Units

By consolidating both three horizontal as well as vertical basic lines, we create units.



Bildformate und Textspalten

Durch Zusammenfassen von Units ergeben sich Bildformate und Spaltenbreiten.

Image formats and text columns

By consolidating units, we create image formats and column widths.

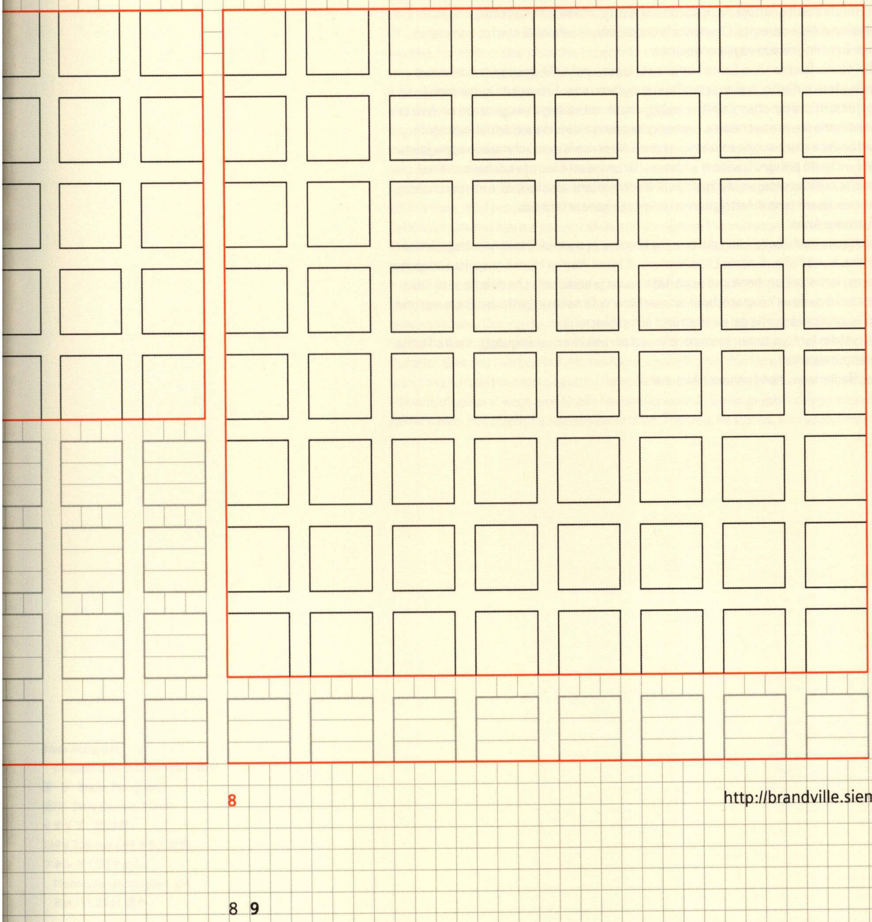
The Fibonacci grid

Applied both horizontally and vertically, our standard leading of 11.25 pt serves as a basic measure defining a regular two-dimensional mesh of squares, our baseline grid.

Our next step is to combine three of these squares to form our smallest basic grid unit. Each of these units is separated from the next by a space the size of one of our grid squares.

The grid units can be combined according to the Fibonacci pattern to create a dynamic series of image sizes. At the same time, they serve as a unit of measure that we can use to determine suitable text column widths.

Because the whole layout principle is essentially modular, we can add, combine and divide elements in any direction within the Fibonacci grid.



8

http://brandville.siemens.com

perfezione inutile. Utile la ragnatela sarebbe divenuta soltanto quando la mosca ne avesse infranta la meticolosa costruzione. È così, su istigazione di Antonio Boggeri, che comincia per me all'inizio degli anni sessanta la lunga caccia, nell'asettico universo di un'educazione calvinista, a un'improbabile mosca. Desterilizzare il rigore era un insospettato problema in più. Alla formulazione dell'anonima informazione, così diligentemente appresa e perseguita, si trattava di mettere in atto quel cassandriano "spectacle dans la rue" che lui, raffinato borghese, con lieve accento pavese, costantemente esigeva. Una "mise en scène" invece di una "mise en page". Di fronte a me, dietro lenti spessissime e circondato da un costante ronzio, sedeva Aldo Calabresi che, con mia grande ammirata invidia, lui così miope, faceva strage di mosche. Il suo lavoro—come già quello di Max Huber, chiamato a Milano da Boggeri nel 1940—segnava la fusione delle due culture, quella svizzera, logica e costruttiva, e quella italiana, poetica e libertaria. È soprattutto grazie a lui che qualche mosca cominciò a volare anche dalla mia parte, finendo finalmente coll'infrangere il mio faticato aereo tessuto. Lasciando ai freudiani il reticolo infranto, è questa mosca, sembra, l'identità che da allora sono andato cercando nel mio lavoro, identità, forse, connaturale a questo piccolo triangolo di terra elvetica insinuato in terra lombarda.
Dieci anni dopo—eccezion fatta per Max Huber, Boggeri lamentava spesso la lentezza dei collaboratori svizzeri—mi innamoravo di Anna, sua figlia, questa volta in modo non propriamente platonico.
Nel frattempo avevo tenuto corsi sulla Gestalt e sul progetto tipografico alla Fondazione Cini di Venezia, progettato per Dino Gavina—che aveva iniziato la riedizione dei pezzi storici di Marcel Breuer—pubblicizzato la prima macchina a sfera per IBM, disegnato nove padiglioni in Nord America per Expo '67 e dato immagine a un piccolo editore milanese. La modestia e l'onestà di questo lavoro tipografico furono, con mia grande sorpresa, onorate nel 1971 con il Premio Bodoni, premio che si rivelerà contagioso.
Da allora mi sono ancora occupato di allestimenti, di grafica editoriale, di museografia—qui e a Parigi—ma soprattutto di insegnamento, soprattutto qui e in America, poi in giro per il mondo. All'università di Yale, dove Tom Strong aveva presentato una cinquantina di miei manifesti, uno studente mi aveva chiesto di definire il nostro mestiere. L'aspetto essenziale, gli dissi, è sempre quello di una forma di trascrizione e lo incitai a riflettere sulla natura di due professioni che lui certo conosceva bene e che reputo profondamente affini. Quella del traduttore e, come già aveva scritto El Lissitskij nel '25, quella del recitante, dell'attore. Naturalmente l'attore ha un corpo e una voce, ma se li "reinventa" onde poterli "prestare" al personaggio cui deve dare vita. Ovviamente ci possono essere ruoli che noi non siamo in grado di interpretare. E recite che non vogliamo recitare.
L'ultima volta che vidi Antonio Boggeri fu a Santa Margherita Ligure, nel 1989, poco prima della sua morte. Era molto debole, steso sul letto, la stanza tagliata dall'ultimo sole. Ero seduto accanto a lui, si parlava del nostro mestiere. Gli dicevo che mi sentivo responsabile, ma soltanto per gli errori commessi. Per il resto era successo come doveva succedere, come conseguenza ineluttabile dell'atto progettuale, per una logica intrinseca che bisogna solo assecondare. Mi prese la mano che avevo appoggiato sul letto tra le sue mani—che mi parvero fredde—e chiese: "Bruno, qual è la cosa più bella che hai fatto?" Siccome era molto critico cercai un lavoro privo di errori sostanziali o formali e mi resi conto che ciò che ricordo dei miei lavori sono di fatto gli errori, e la mia risposta tardava.
Rispose lui per me: "Sposare Anna".
Con lei ho fatto altre due cose molto belle. Un figlio di nome Nicolas, in onore di Cassandre tragicamente scomparso poco prima, e una figlia, di nome Elisa, in onore di Hans Werner Henze che allora scoprivo. Ora sono grandi, e stanno lontano. Con Anna vivo appartato in una grande casa che guarda verso sud, la casa dove sono cresciuti e da dove, nei giorni tersi, si vede Milano. Di tanto in tanto la casa si rianima, le stanze si riempiono, le loro voci e quelle dei loro bambini si ri-rincorrono.
Io mi diletto ancora, di tanto in tanto, a comunicare per altri, e a perpetuare quei linguaggi che il sistema della moda ostinatamente cancella.
Come ha scritto Dieter Bachmann, "sono un uomo fortunato".

Bruno Monguzzi

When my mother—it was the summer of 1941, at the very tip of southern Switzerland—finally decided to show the light to me, my father was still Italian. He was going to be "naturalized", as one says, a few years later. My mother had had the privilege of being Swiss right from her conception, although her forefathers had had working connections—with a small cart—with Monza, because the slaughter-house was there. "Ul pesafüm" (the smokeweigher), a parsimonious butcher, was in fact the grandfather of my grandmother. It is close to Monza, at the very beginning of the past century, that my father was born.
My father and my mother were very different from each other, and my brother was very different from me. He caused no disasters whatsoever and he was better than me at everything. Except at theater.
My first performance (I was four years old), was in a tragic play. In the middle of the night "my" father is going to strangle "my" mother. Half asleep I enter the sitting-room: just a few unconscious words to "my" mother, exactly where the chalk cross is marked on the floor so that the dim light of the abat-jour will reveal my back. I make no mistakes but the audience bursts out laughing. I turn round immediately touching my bottom: I think that everybody has seen my buttocks. The pyjamas are not unsewn. I am now in "my" mother's arms, she is taking me away. Behind the scenes the girl that was taking care of me whispers: "Bravo, bravo Bruno". In silent tears I ask her what I did wrong. In the rehearsals no one had ever laughed. No audience was ever there.
I grew up—so to speak—between two conceptions of the world: the proto-liberal-catholic vision of my mother, and the vetero-social-marxist creed of my father. A precocious antifascist (two and a half years old) I terrified my mother by making the huge Mussolini portrait in the Chiasso Italian consulate fall to pieces. To the actual leader, a few years before, my father had offered instead a few flying ripe tomatoes.
An eternal child, I never ceased asking: why? An incautious adolescent who dreamed of changing the world—first with a pencil, later through revolution—it was the world that eventually changed me. But it is probably due to these interwoven moralisms that the search for meaning became a natural need to me, and that they, my father and my mother, unaware, became my first masters. She had the extraordinary humility not to understand when there was really nothing to be understood; I would therefore go back to my drawing table and start all over again. He, a small artisan, loved what he did with his hands, with his eyes, with his thought, and he wouldn't stop until he had accomplished perfection.
Very young, I ingenuously decided to study graphic design assuming that it was the universal language. Of course I had to face all the Swiss dogmas and a few private gospels, while all my whys were unanswered. For a kid in search of the Esperanto this became too frustrating, I moved to London, and became very involved in the study of visual perception.
It is in London that I began to look at the typography of the avant-garde movements around the twenties and that my eyes began to grasp the meanings beyond the look. It is there that I began to make a non-dogmatic distinction between objective typography—where the formal content fades out to pass on the message as neutrally as possible—and expressive typography—where instead the formal content sets itself immediately to predetermine, or to specify, the meaning. It is there that I began to worry about appropriateness and relevance and that the thick skin of an allegedly brilliant student began to peel off in a slow, long process, still in progress. It is surprising how radical the damage of a formalistic education can be. You learn a pseudo-style and you ignore the message, the scope, the receiver.
The umbilical cord that links the eye to the brain, and the brain to your hand may be irreversibly cut then, before you are even born.
It is still in London that, in the second issue of the *Neue Grafik* magazine, I was struck by the works of the Milanese Studio Boggeri. The day I was twenty I flew to Milan. The elevator of Piazza Duse 3 was tiny, slow and shaky. During the long ascent to the fifth floor I felt a bit uneasy. This sensation was to last for the following two years. I had fallen in love with the man, his ideas, the office overlooking the Giardini Pubblici. One day I was called into his room. Lowering his thin face (he was very tall) and lifting his lean, long hands (the most beautiful hands I have ever touched), he began to talk about spiders' webs, all kinds of spiders' webs, and finally he mentioned that Swiss graphic design was often as perfect as any spider's web. But often of a useless perfection. The web, he stated, was useful only when broken by

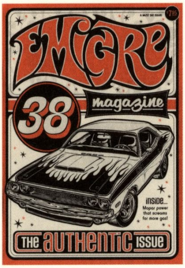
Bruno Monguzzi:
Cinquant'anni Di Carta 1961–2011
著・D：Bruno Monguzzi
発行：Skira Editore, Milano
イタリア　2011年
239 x 239 mm（89.5％）並製
フォント（DTP pt）：
Monotype Grotesque Light
8 pt / 11.25 pt 送り

Emigre（エミグレ）

1984年－　アメリカ
タイポグラフィ／タイプデザイン／
デザイン批評

p.091 ↑
Mrs Eaves Type Specimen
D：Rudy VanderLans
発行：Emigre Graphics, Berkeley
アメリカ・カリフォルニア　1996年
215 x 138 mm（56.5％）中綴じ
フォント（DTP pt）：
Mrs Eaves (1996)
12 pt / 14 pt 送り, 8 pt / 10 pt 送り

p.091 ↓
Emigre #30, Fallout Issue
編集・D：Rudy VanderLans
and Gail Swanlund
発行：Emigre Graphics, Berkeley
アメリカ・カリフォルニア　1994年
424 x 285 mm（33.7％）中綴じ
フォント（DTP pt）：
Arbitrary Sans, Dead History
8 pt / 14 pt 送り, 6 pt / 8 pt 送り,
24 pt / 18 pt 送り



pp.092–093
Emigre #38, The Authentic Issue
編集・D：Rudy VanderLans
発行：Emigre Graphics, Berkeley
アメリカ・カリフォルニア　1996年
286 x 209 mm　中綴じ
フォント（DTP pt）：
Mrs Eaves (1996)
10 pt / 12 pt 送り, 8.25 pt / 9.25 pt 送り
印刷：Dome Printing, Sacramento

1984年はアップルコンピュータのマッキントッシュが市場に出た年であり、カリフルニア・バークレーを拠点とするデザイン事務所、書体製作所「エミグレ」が実際に活動を始めた年でもある。

エミグレはチェコスロバキア出身のタイプデザイナー、ズザーナ・リッコ（1961年－）とオランダ・ハーグ出身のグラフィックデザイナー、ルディ・ヴァンダーランス（1955年－）の2人がアメリカに移住し、デザイン誌『Emigre』を発行したことに始まる。エミグレはまた、Macによって可能となったデジタルフォント制作にいち早く取り組んでいった。「エミグレ」はまた、彼らがリリースする書体のプロモーションの役割も果たしていった。

当初はエンペラー、ユニバーサル、オークランド、エミグレなどのビットマップ書体からスタートし、まもなくベクター形式の書体にも取り組んでいった。これらの書体は来るべきタイポ「グラフィック」デザインの潮流を予感させるものであったが、それも束の間、すぐさまその実践者としてヴァンダーランスは先陣を切ることとなる。

『Emigre』誌の誌面は、その当初スタンダードな雑誌的フォーマットであったが、No.10（1988年）辺りから、文字と図像が交差・重層化し、テキストの方向や、組幅も可変する自由自在な紙面となった。とりわけNo.12のグリッドはビットマップを彷彿とさせるするほどに細分化されている。こうしたデザインの背後にはウォルフガング・ワインガルトの影がちらほらと見え隠れする。

90年前後は文字組版がヴィジュアル化する、まさにニューウェイヴ・タイポグラフィ狂乱の時期であった。リシツキーが、ナジが、チヒョルトが求めたヴィジュアル・コミュニケーションが実体として息づく時代の到来である。と同時にスターデザイナーが数多く生まれていった。こうした動向の極みともいえるのが、イギリスのデザイングループ、ザ・デザイナーズ・リパブリックで、彼らはNo.29（1994年）の表紙から本文までを手掛けている。

続くNo.30（p.091下）では、これまでヴァンダーランスが時折みせてきた視覚的読書（読まない）と読解的読書（内容を読み解く）の静的融合が紙面に具体的に見え始める。書体はアービトゥラリーサンズとデッドヒストリー。段を区切る罫はテキストと接着しているが、読むという行為を阻害するところまではいっていない。もっとも、これは小説のような内容や長文でないという条件下だからこそ可能なデザインではある。とはいえ余白の取り方や、組幅などにみられるヴァンダーランスの空間認識や造形に対する物の見方、そしてセンスがこの辺りから開花してきたように思われる。

一方、リッコは1995/96年、バスカヴィルの改刻新書体ミセスイーヴスを発表。ヴァンダーランスのデザインする見本帳が擬古典的ともいえる体裁で登場する（p.091上）。センタードの柱、行頭のイニシャルに続くスモールキャピタルの小見出し、段落改行のナンバー、折記号（2.c. 2.d.）、ページ末のキャッチワード（due to）など、擬古典的技法満載だ。だが、左頭揃え右成り行き組、注釈の罫処理などモダン・タイポグラフィのスタイルに則った現代性も併せ持っている。

続くNo.32は罫を多用しながらもNo.30とは異なる開かれた空間を提示している。この意味的でも装飾でもない罫の扱い方は、以降『Emigre』誌の基本トーンとなっていく。

こうした罫と空間の扱い方の頂点ともいえるのが1996年に発行されたNo.38の紙面である（pp.092–093）。書体は同年に発表されたリッコの新書体「ミセスイーヴス」。空間を意識させない四方のマージン。左頭揃え右成り行き組みの非対称の組版。浅めの行末改行のラギッド。段落改行は1emアキ。サブテキストにまで遠慮なく食い込む最終行。本文とサブテキストとの段間の距離と罫の距離。定期購読情報とサブテキストを区切る罫。タイトルとノンブルを区切る逆スラッシュ……。

デジタルフォント黎明期における先駆的な試みとその後の洗練した書体で知られるタイプファウンドリとして、あるいは同時代のグラフィックやタイポグラフィに対する批評的なデザイン誌として、エミグレは大きな足跡を残してきた。

だが忘れてはならないのは、それらを支えたヴァンダーランスのタイポグラフィだ。ヴァンダーランスのタイポグラフィは20世紀から21世紀へと繋ぐタイポグラフィの中でも最も重要なポジションに位置している。そして、その恐ろしさを微塵も感じさせないのがヴァンダーランスの決定的な「センス」なのだ。

were very apparent in the type. Before he had finished, he complained that his eyes were suffering from the strain of reading the text." [2]

7 Sadly, because the proliferation, and consequently the assimilation, of new typefaces occurred at a much slower pace in his time than it does today, *Baskerville* missed the good fortune, which many "envelope-pushing" type designers enjoy today, of having his work appreciated during his lifetime.

8 BASKERVILLE'S work has in retrospect been classified as the ultimate transitional typeface, being pivotal between old style typefaces, and the modern typefaces that followed. Similarly, from a practical standpoint, *Baskerville* has achieved the status of a respected text face consistent with today's reading preferences. This illustrates once again that readers' habits do change in time and are influenced by repeated exposure to particular typefaces, more so than by any measurable physical characteristics of the typefaces themselves.[3]

9 In my rendition of this classic typeface, I have addressed the highly criticized feature of sharp contrast. To a great degree, the critics were wrong; it did not prevent *Baskerville* from becoming assimilated as a highly legible text face, and in fact, the high contrast between stems and hairlines became quite desirable, as is apparent in typefaces such as *Bodoni*, which followed in the lineage.

10 However, the criticism did make me wonder about possible alternatives. Thus, I was prompted to explore the path not taken. After all, the sharp contrast evidenced in *Baskerville* was new at the time of its creation

2.c. due to

[2] Hutchinson, James. *Letters*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1983.

The DESIGN

due to recent developments in printing and paper-making technologies.

11 In his pursuit of "PERFECT" printing, *John Baskerville* developed ultra-smooth and brilliant white papers, as well as intensely black printing ink. In fact, as *D.B. Updike* suggests in the previous quote, the contrast achieved through the use of these papers and inks probably contributed to the criticism of his work more than the design of his typefaces.

12 Ultimately, it may have been merely the fascination of meeting these technical challenges that made this pursuit so desirable at the time, and its proliferation in our era is merely a perpetuation that remains largely unquestioned.

13 An aspect of *Baskerville's* type that I intended to retain is that of overall openness and lightness. To achieve this while reducing contrast, I have given the lower case characters a wider proportion. In order to avoid increasing the set-width, I reduced the x-height, relative to the cap-height. Consequently, *Mrs Eaves* has the appearance of setting about one point size smaller than the average typeface in lower case text sizes.

14 I realize that certain aspects of this revival probably contradict *Baskerville's* intentions, but my point in doing so is to take those elements from *Baskerville* that have become familiar, and thus highly legible, to today's reader, and to give these my own interpretation of a slightly loose *Baskerville* that may be reminiscent of a time past.

- Zuzana Licko -

2.d.

[3] *As Josiah Henry Benton observed in his paper on Baskerville which he presented to the Boston Society of Printers on February 24, 1914, "The [Baskerville] types themselves were cut upon principles which might well be followed today by those who would introduce into their making a geometrical exactitude."* Ironically, compared to the "GEOMETRIC EXACTITUDE" that certain modern designs attained, *Baskerville's* type no longer appears as geometric as *Benton* suggests.

ves
pecimen

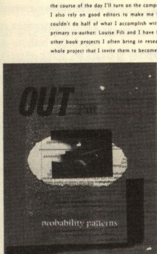
Michael Dooley: Since you work full-time as senior art director of the *New York Times Book Review*, how do you also manage to find time to teach, do symposiums, edit the *AIGA Journal*, be active in that and other organizations, *plus* write all your books and articles?

Steven Heller: I'm a workaholic, so I make the time.

I get to the office at 6 o'clock in the morning. I write for three or four hours, and then in the course of the day I'll turn on the computer and look at what I've done.

I also rely on good editors to make me look good: to clean up my messes, as it were. I couldn't do half of what I accomplish without terrific collaborators. Seymour Chwast is my primary co-author; Louise Fili and I have been working on books together recently. And on other book projects I often bring in researchers who frequently become so integral to the whole project that I invite them to become my co-authors.

Mike D.: Did you know your "Cult of the Ugly" article for *Eye* magazine (No. 9, Volume 3, 1993) was going to be so controversial?



Output. Edition 2. Cover panel. Designed and produced at Cranbrook Academy of Art by David Shields, Richard Botes, Brian Smith and Susanne Stieff. 1992.

Steve H.: Let's put it this way: I didn't really realize to what extent there would be acrimony. It's become a coastal thing, and I had no real sense of that.

Eye received eight letters, quite a few of them essay length, and various phone calls, more response than Rick Poynor has received for any other single article. This was pleasantly surprising. You see, I try to encourage letters for the *AIGA Journal*, and it's rare that I get them. Marty Fox says that if *Print* gets two or three letters about an article, that's a lot. It's kind of discouraging to think how few people respond.

I've heard from people who didn't write letters, who said they appreciated the article, that the article had echoed their feelings. I'm happy if somebody approves, but I'm just as happy if somebody can find the holes in my argument.

When somebody writes a letter, I respond. When I read the letter Joani Spadaro - who initiated *Output* - sent to *Eye*, my first response was to go to the typewriter and start pecking out some sort of pedantic response. But then I realized I really prefer to talk. This isn't a *war*, for godsakes. It's an exchange of ideas and there *should* be an attempt for me to change somebody's mind if I feel strongly, or for them to change mine. So I called her and we talked about it and it turned out Joani and I could find a common ground, and I asked her to write a story about *Output* for the *AIGA Journal*.

...what I'm interested in is what we are *saying* through these various graphic machinations, stylizations, and experiments. Is the experiment ultimately worth the effort? Am I being given information, art, or artifice?

The reason I wrote the article was to expand critical discourse, to see how far I could go with it and how far people in the field would accept it. Coming from a political background, what I'm interested in is what we are *saying* through these various graphic machinations, stylizations, and experiments. Is the experiment ultimately worth the effort? Am I being given information, art, or artifice? Graphic designers are not going to find a cure for cancer, but are we going to find ways of communicating so the audience that needs to understand the messages we present will understand them? And that's my biggest gripe with the design vocabulary I critiqued in the "Ugly" article. In the final analysis, we're ultimately dealing with *artsy-fartsy* stuff here.

Mike D.: As an example of what's being said, you wrote about *Output* №2 that "the lack of any explanatory précis ... leaves the reader confused as to its purpose or meaning, though its form leads one to assume that it is intended as a design manifesto ..." But the text in *Output* that begins on the first page and jumps to the other side is clearly labeled at its end as a "manifesto - diagram experiment." The statement reads: "Process of taking information from all the possible stimulus. Info coming from various technologies at different speeds and types of presentation causing ... the random or conscious ordering of that information into a personal meaning and exploring the process or structure of that ordering or meaning. Diagraming. Taking information (trash) and by reordering (measuring) it becomes something new. Diagraming The process in which that new meaning was achieved." All that was set out in the beginning.

Steve H.: I was so blinded by visual noise that I didn't see it. What they were saying was so inaccessible to me that *it didn't matter* whether an explanation or disclaimer was there or not. I just felt much more effort was required on my part to get into what they were presenting and then *stay* with it than I wanted to invest. If there was a signpost, I missed it.

Mike D.: There were others, such as the snipper "... only probabilities of states and events could ever be known with certainty, and the very act of measuring and perceiving these probabilities entailed altering them." And there are funny little bits, too, like "defective machine instructions" and "Order Out of," which for me was a disorderly way of saying "out of order" or "Order Out of ... chaos." My favorite bit was "Building a Lost-Cause Portfolio."
I saw value in the students accepting accident in a way graphic designers haven't been trained to do, and to pick and choose from these random occurrences. Would you grant that these students may have been attempting to further the evolution of graphic design rather than furthering the cause of ambiguity and ugliness?

Steve H.: I'll concede that, but then what is the ultimate outcome? What is the ultimate output? I felt the ultimate output was students playing around with style.

But allow me to backtrack for a second. *Output* isn't what prompted me to write the article. *Output* became a lynchpin for a discussion of stylistic abuse. I accept that it's done by students, and that it's from an academy where this kind of experimentation is done. And I accept that a student publication has to be given license. But ultimately, I thought that *Output* was an output of conceit, an out*pouring* of it. In terms of the kinds of work that have come out of these hothouse environments, *Output* was a mediocre attempt.

In one sense I feel the word "experiment" is too broad. Design experimentation is taking license with what we've come to expect as conventional experimentation, where there are certain controls in place. If it fails, you learn from that failure. There are limits to what graphic design says and does. What I was trying to say is that those limitations need to be respected. It's hard to push the limitations of graphic design into areas that are going to be, in my opinion, either misconstrued or irrelevant.

Mike D.: Who determines these limitations?

Steve H.: The marketplace determines what the limitations are.

I think we could argue the merits or demerits of *Output* for a while and actually you might convince me I was wrong. Which would be fine. But what forced me to address it as a topic for criticism was not my knee-jerk response when I received it in the mail, but the fact that it was released to the world. It was no longer cloistered behind the academic walls. It was released as a document of what design is about today, what design education is about today. And in that context it's perfectly valid to criticize it, not as a student publication, but as a manifestation of what's occurring in graphic design.

Mike D.: It was put into that segment of the world who'd recognize Cranbrook as its source.

Steve H.: It went out to the AIGA and ACD members, but the AIGA is made up of 8000 members, and quite frankly, most of those members are *not* involved in the Cranbrook experience. And many of them, if you stop and talk with them - and I do because I go around the country - have no *sense* of what this is all about. I'm not saying one has to appeal to the mass, because we get enough mediocrity in our lives, but just because it's an experiment shouldn't mean it must get kid glove treatment either.

Mike D.: As far as whether *Output* was political or just artsy-fartsy, I got the sense it was a critique of the media, of the glut of information. They incorporated a PayLess store logo and fragments of instruction manuals and various other elements the way Robert Rauschenberg would layer newspapers and objects from the street in his assemblages.

Steve H.: Rauschenberg's work was "ugly" 40 years ago, but it was also radical and trail blazing. I'm aware of that. As I pointed out in my article, there are many valid circumstances when "ugly" is a viable code.

It's funny. I remember having a conversation similar to this with Ruth Ansel, who actually got me my job at the "Times" 20 years ago. She was the art director of *Harper's Bazaar* with Bea Feitler, and later the *Times* magazine. She was also a very good friend of Andy Warhol and a number of the artists of that movement, including Rauschenberg. And we used to get into these outrageous fights. We used to argue about Roy Lichtenstein, because I resented his objectification of the comics. I felt he was just co-opting comics. Lichtenstein was making comics into "high art" and at the same time rejecting comics as real art, a manifestation of mass culture. Ruth and I used to scream to each other. Her take was, "We're not talking about content, we're talking about process: the *process* is the most important issue here." We'd get into these discussions about the validity of printed work. I used to argue somewhat naively. I'd seen his work in books, and the books, of course, take away the monumental nature. And she would counter, "Have you ever *seen* a Lichtenstein painting?" Well, I hadn't, but for me it didn't matter. But since then I've read a lot, seen a lot of the work, and I've interviewed Lichtenstein, but *I still have the same feeling*.

Mike D.: Again, I see political statements in Lichtenstein's work, most obviously in his war comics, which critique the mass media's ability to distort reality and flatten experience. When I went to his Guggenheim retrospective, I was particularly impressed with his paintings of printed reproductions of mirrors. When you stand in front of a mirror you expect to see your reflection: here you look, and all you see is the artifice, the benday dots. It's as though your existence is being denied. It was chilling.
You've never gotten a similar feeling from looking at his canvases?

Steve H.: No, but I think we all have agendas, particularly in terms of art. Art is supposed to be a kind of blank canvas. When you stand in front of a painting, it's blank in the sense that you bring your experience to it. I think I need a mediator to appreciate Lichtenstein - somebody like Leslie Fiedler - because he hasn't left me any entry points. I need my hand held.

Mike D.: The Lichtenstein show is also a good example of how people who begin as revolutionaries - designers included - can easily fall into facile recycling, opting for the comfort of the formulaic and routine. For instance, I'm much more excited about the vitality of Paul Rand's work from the late '30s and early '40s.

Steve H.: I used to think it was axiomatic that anybody's early work was terrific, but that's silly. I've always loved Philip Guston as a painter because towards the end of his career he just *switched*. He became a cartoonist. The paintings that Guston did *were* cartoons, they just happened to be on a huge scale.

I've been doing a history - which I hope will eventually be published - of avant-gardes, about how graphic designers have attached themselves to, and have been nourished by, progressive art movements, what they've used of them and what they've given back to them. *Output*, and a lot of Cranbrook work I've seen, reflects that sensibility. Yet it's treading on trodden ground. It's reinventing the wheel. Frederick Goudy said "Some of those old guys stole our best ideas." And Milton Glaser has said "Every generation has to make its own discoveries, even if they're old discoveries." Which is fine.

My own history has been rediscovering precedents and then incorporating them into myself. But when I did work that I considered to be my "student" work, I was happy to have somebody criticize it on a level that said "Well, it's student work" or "He's a young kid and he'll develop." But I also wanted a reality check. I wanted to know how it functioned in the marketplace.

Mike D.: To the extent the students wanted to operate beyond the Cranbrook vacuum, to take their experiment - valid or invalid - and send it into the design universe, is it possible they share your agenda for expanding the discourse?

Steve H.: Yes, and then it's subject to criticism. It's subject to attack or praise.

Mike D.: I'm not advocating the elimination of criticism.

Steve H.: No, I understand: you're advocating criticism from a position of knowledge.

I think there's a danger of being *in* the in-group. Which is not to say being "in" and having knowledge is going to stifle significant criticism, but there is a problem in being too intimate with your subjects.

Take the art critic Clement Greenberg. As the spokesman for Abstract Expressionism he did more harm than good. He made a radical form into something that could be easily digested by Corporate America, and ultimately it became a kind of official art for Corporate America. As a style, as a process, it didn't have to say much of anything, as opposed to more political manifestations that were unpopular during the same period because of the Red Scare.

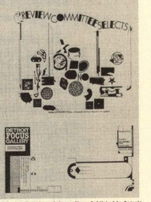
Mike D.: I looked at your article as another manifestation of certain people in the "out" group, if you will - such as Paul Rand and Massimo Vignelli - who are erecting barricades because what they're seeing now is not what graphic design has always been. But I'm amused when I read essays from Rand's book, *The Designer's Art* - some of which date back to the '40s - with comments about "The impossibility of typographic objectivity" and how "The function of readability is often taken too literally and overemphasized at the cost of individuality" and "If necessary, if the grid system isn't working, just abandon it completely, throw it out." Talk about old guys stealing your best ideas! Don't you think it's important for critics to get beyond the barricades, to acknowledge that some of the people they're attacking might actually be standing on the shoulders of giants?

Steve H.: Yes, but it's also important to be *behind* the barricades.

Output reinforced what I was feeling in terms of the irrelevancy of the "theoretical," an overemphasis on, and misappropriation of, literary theory to explain design. That situates me in the pragmatic school of design, where theory is less important than instinct.

And I think my perspective on *Output* represents how certain graphic designers who are working in the marketplace *feel* about the perpetuation of this kind of work. I think I represent a certain viewpoint that's skeptical. And that's not to say I'm right. It's not even to say I'm enlightened. It's just to say that too few people are willing to say anything about it in public.

Mike D.: Let's move from students to teacher. You wrote about how Lorraine Wild mentioned that Ed Fella's work ranges from low parody to high seriousness, and you countered with "The line that separates parody from seriousness is thin, and the result is ugliness." I'm not quite sure what you meant by that.

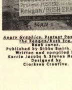


The Review Committee Selects. Flyer. Published by Detroit Focus Gallery. Designed by Edward Fella. 1988.

Steve H.: I meant that I felt as though Fella was making a commentary on Modernism, on canonical design, but ultimately he went too far in the other direction. I wouldn't call it reactionary, but it is a reaction to conventional design practice. So what might be read as parody can also be read as extremism.

Can I jump back? I'm going to tell you this just so you have a perspective of where I'm coming from in relation to that question. Whether it holds water is an-

***Output* reinforced what I was feeling in terms of the irrelevancy of the "theoretical," an overemphasis on, and misappropriation of, literary theory to explain design. That situates me in the pragmatic school of design, where theory is less important than instinct.**



Angry Graphics. Protest Posters of the Reagan/Bush Era. Book cover. Published by Gibbs Smith. 1992. Written and compiled by Karrie Jacobs & Steven Heller. Designed by Clarkson Creative.

#30

Theodor Adorno and Walter Benjamin as the English translations came out through the 1970s, tried to get to grips with buildings by Aldo van Eyck and Herman Hertzberger, watched the films of the new German cinema, listened to music by Luciano Berio and Cathy Berberian, Max Roach and Anthony Braxton. I could go on. But maybe this is enough to make the point that there is a whole tradition of critical action and thought that is far more radical, more eloquent, more vivid, more genuinely questioning and thus eventually hopeful, than the evasive, preening jargonizing of the poststructuralist thinkers and – even worse – their epigones. And, judging by the precision and clarity of his political writings, I'd be inclined to endorse Pat Watson's suggestion (letter #37), that Noam Chomsky could help here, if help from linguistics is what you want.

"Now it is when history is denied that it is most unmistakably at work." Thus Roland Barthes in his book *Le degré zéro de l'écriture,* a book I read in 1969, soon after the English translation had come out. Many of us knew already 25 years (if not centuries) ago that texts are enmeshed in rhetoric, that there is no single or simple "legibility". The naive mechanicist, reductively ergonomic view of the world – the view that Mermoz still clankingly attempts to question – went out of the window years ago: certainly it did for anyone who read Chomsky's demolition of the behaviorist theories of B.F. Skinner (first published in 1959), or read R.D. Laing's *Self and Others* or Norman O.Brown's *Life Against Death,* two influential books of the years around 1968. But we decided not to get hung up on undecidability – not turn it into a baroque fetish and a program for design – because we had something to say, and we wanted to say it as clearly, fairly and forcefully as we could.

Gérard Mermoz points to two exclusions from the main focus of my book *Modern Typography*: Dada and Futurism. Well, I find this historical fault-finding a bit rich, coming from someone so anti-historical in his thought. (The way, in his article in #36, Mermoz ran together the names of Morison, Warde, Ruder and Rand was a small example of this habit of mind.) My book was brief and tried to address some issues that I was exercised by as I wrote it, in London in the mid-1980s. I felt then, and still do, that Futurism and Dada had had more than their share of historical attention. I was concerned to recover or freshly introduce what had been excluded. And I felt that the history of typography shouldn't be dominated by the history of art movements. I tried to defuse constructivism, to play up the awkward importance of traditional typography, to introduce themes such as the measurement of type and the pricing of work, which lie outside the scope of old fashioned art history. Also, I was concerned to unsettle the idea of the modern as just a limited, twentieth-century phenomenon, and to give it a much longer history. I did my best to incorporate and embody the critical spirit in the book, to put my cards on the table, to explain what I was doing.

If I ever get around to doing another edition of *Modern Typography,* there should be a chapter on Italy, and thus there would be discussion of Futurism (and other less celebrated phenomena of that time and those places) and the complex setting of Futurist artists, writers and designers in their Italian political context. Similarly I could try to deepen the discussion of Europe around the First World War, and thus give attention to Dada (and other less celebrated phenomena of that time and those places). But I wouldn't include those topics, as Gérard Mermoz seems to want, merely because they give some kind of pedigree and legitimacy to his "new typography" of the westernized world in the 1980s and 1990s.

In my letter in #37 I tried to point to the big differences between the "new typography" of 1918-30 (or so) and the present "new typography" that Mermoz proposes. In reply he remarks that he often writes his term as "new typography/ies". Here I laughed aloud. You can't win with these guys: not only do they want it both ways – maybe that's a fair quota – but they want it an infinite number of ways as well. Singular-slash-plural: a glimpse of the endless, hopeless relativism of poststructuralist thought at work. Although apparently complex and sophisticated, the effect of such thought is reductive and unifying. Endless decentering leads to the maze, to stodge and lack of difference. History is abolished. No wonder that, like Michæl Bierut (letter #37), the defenders of critical reason are driven to making jokes and drawing rough vignettes from everyday life – hoping to jolt the scholiasts into some sense. We throw bricks to see if these dinosaurs actually live.

For adequately complex and realistic ways of thinking, you have to turn away from the scriptures (deconstruction or any other such self-contained and self-justifying belief system), and engage rather in critical reflection and action in the world. And if you want some bracing, subtle reasoning that puts paid to the relativism of Mermoz and his teachers, then have a look, for example, at the recent writings of Terry Eagleton, Christopher Norris, Edward Said, or Sabina Lovibond (*Feminism and postmodernism, New Left Review* #178),

Subscribe

4-issue subscriptions:
U.S.: $28.00
Canada: $35.00
Elsewhere: $58.00
(Prices include shipping)
Order by phone:
(800) 944 9021
or on-line:
http://www.emigre.com

at great length about the faults felt were very apparent in the Before he had finished, he complained that his eyes were suffer from the strain of reading the

Sadly, because the proliferation and consequently the assimilation of new typefaces occurred at a slower pace in his time than it today, Baskerville missed the fortune, which many "envelope-pushing" type designers enjoy today, of having his work appreciated during his lifetime.

Baskerville's work has in retrospect been classified as the ultimate transitional typeface being pivotal between old style typefaces, and the modern typefaces followed. Similarly from a practical standpoint, Baskerville has achieved the status of a respected text face consistent with today's reading preferences. This illustrates once again that readers' habits do change in time and are influenced by repeated exposure to particular typefaces, more so than by any measurable physical characteristics of the typefaces themselves.

In my rendition of this classic typeface, I have addressed the highly criticized feature of sharp contrast. To a great degree, the critics were wrong; it did not prevent Baskerville from becomi assimilated as a highly legible te face, and in fact, the high contra between stems and hairlines bec quite desirable, as is apparent in typefaces such as Bodoni, which followed in the lineage. However the criticism did make me wond about possible alternatives. Thus, I was prompted to explore the path not taken. After all, the sharp contrast evidenced in Baskerville was new at the time of creation due to recent developments in printing and paper- making technologies. In his pursuit of "perfect" print John Baskerville developed ultra-smooth and brilliant white papers, as well as intensely black print

Review #178), go back to the late Ernest Gellner (for example, his book *Legitimation of Belief*), read Peter Dews's *Logics of Disintegration*, take up Gillian Rose's book *Dialectic of Nihilism*, or read her astonishing and beautiful, almost posthumously published autobiography *Love's Work*: "The only way forward was to make a virtue out of the limitation: the boundaries of legitimate knowledge are endlessly challengeable, corrigible, movable, by God, by man, by woman. There is no rationality without 'uncertain' grounds, without 'relativism' of authority. Relativism of authority does not establish the authority of relativism: it opens reason to new claimants."

Regards,

Robin Kinross, London, England

DEAR EMIGRE,

Instead of starting to write my thesis, I am further procrastinating to finally raise my hand in this discussion. I make mention of the thesis so that a certain portion of your reader/respondents may dismiss my comments unread or start sharpening their knives (or X-actos, I suppose) for the evisceration. As the topic of my thesis is contemporary design criticism ("Not only has this guy gone to graduate school for design, he's studying this meaningless crap! Good luck in the real world, pal!"), I've probably cleared at least half the room. To those remaining, I've decided to speak up in the wake of the past two issues on design writing that arrived just in time for my study but too early for my own submission. (Oops, there goes another half. Oh well.)

My first response was expressed to me when I questioned my own investigation: Either you get it or you don't. Either you're willing to challenge yourself and your beliefs or you're not. These are my biases: I don't draw lines between real and unreal worlds, art/design, professional/amateur, high/low, *et al*. I don't value or dismiss "Professor" over "Partner" or vice versa when I'm reading. As I have neither title (and am not aspiring to any), that's probably no revelation. I'm looking for people who will credit and provoke my imagination. *Emigre* does these things and that's why I respect it.

To study all this writing is to study its detractors. What's apparent is that for many critics, these ideas represent a threat to their authority. There seems to be a group of designers who, following the lead of the Great Men, ascend to positions of design power then await their coronation. Instead, to their disgust, they find that the younger designers are looking elsewhere for meaning and inspiration (read: *Emigre*). This is the true problem they have with education: it's not confirming their status. Having completely invested themselves in the commercial route and its values, they have contempt for any other path to recognition. They express a desire for more erudition from young designers but not if it ventures into anything that questions their preeminence.

I have doubts about many of the articles *Emigre* publishes but I switch off when the rebuttal consists entirely of smug dismissals and questioning motives. Before exposing others' bed-partners, you should check whose sheets *you're* under. Perhaps it's the recognition that one's own logrolling is ripe for deconstruction and making preemptive strikes.

Obviously, I have more patience for academic "navel-gazing" than I have for "professional" absolutism. Neither group has the franchise on arrogance or doctrinaire process. I don't expect a big happy design family and would feel out of place settling in either company. (Though the recent *Eclecticism and Modernism* [conference] was more comfortable than I expected – those plastic chairs excepted.) Here's another vote for a third (or fourth) party. Designers often represent a fusion of the *worst* aspects of artists and "professionals": supercilious because of their supposed creativity and Real World mastery. Having spent most of my time in the "fine art" world, I know from jargon-ridden, impenetrable analysis. While it provides a warning for aspiring design critics, it also shows that status quo, surface readings just won't do. Subtle and involved topics – which describes most art and design – require intricate and nuanced thought and writing. Would that we could all be simple again in *anything*.

Overall, I value thoughtfulness over cerebralism. I've been pleased to find that most design writing has, so far, fallen into the former category. I've learned some things. And I appreciate the reading lists provided by people like Danny Butt, as it means I'll learn more. I fear the anti-intellectualism frequently expressed by critics[1] far more than being professionally black-balled. Perhaps this is the ultimate insult for people who believe they are lords of the Real World: *I reject your world*. And then live happily ever after.

Sorry for the long-windedness, but, hey – it could've been the thesis. And now, to employ the Real World sign-off code: *Back to work!*

Sincerely,

Kenneth FitzGerald, Cambridge, Massachusetts

[1] Nothing really. I just didn't want to disappoint.

Vent, respond,
comment or criticize
Snail mail:
Emigre, 4475 D
Street, Sacramento,
CA 95819, USA
Fax:
(916) 451 4351
Email:
editor@emigre.com

printing ink. In fact, as D.B. Updike suggests in the previous quote, the contrast achieved through the use of these papers and inks probably contributed to the criticism of his work more than the design of his typefaces. Ultimately, it may have been merely the fascination of meeting these technical challenges that made this pursuit so desirable at the time, and its proliferation in our era is merely a perpetuation that remains largely unquestioned.

An aspect of Baskerville's type that I intended to retain is that of overall openness and lightness. To achieve this while reducing contrast, I have given the lower case characters a wider proportion. In order to avoid increasing the set-width, I reduced the x-height, relative to the cap-height. Consequently, Mrs Eaves has the appearance of setting about one point size smaller than the average typeface in lower case text sizes.

I realize that certain aspects of this revival probably contradict Baskerville's intentions, but my point in doing so is to take those elements from Baskerville that have become familiar, and thus highly legible, to today's reader, and to give these my own interpretation of a slightly loose Baskerville that may be reminiscent of a time past.

– Zuzana Licko –

Walter Wilkes
（ウォルター・ウィルクス）

1938年－ ドイツ
デザイナー／活字製造：活字父型・母型・鋳造／
資材・機材／印刷／文字活字史研究

本書（pp. 094–095）は活字鋳造の歴史や過程を図解入りで解説する書籍だ。父型・母型製作から鋳造法、そして近現代の機械・工具部品、システム、工程を懇切丁寧に解説している。50－100年前の古写真、1800年代の小口木版・銅版から採取した図版の再現など全てにおいて第一級の仕上がり。

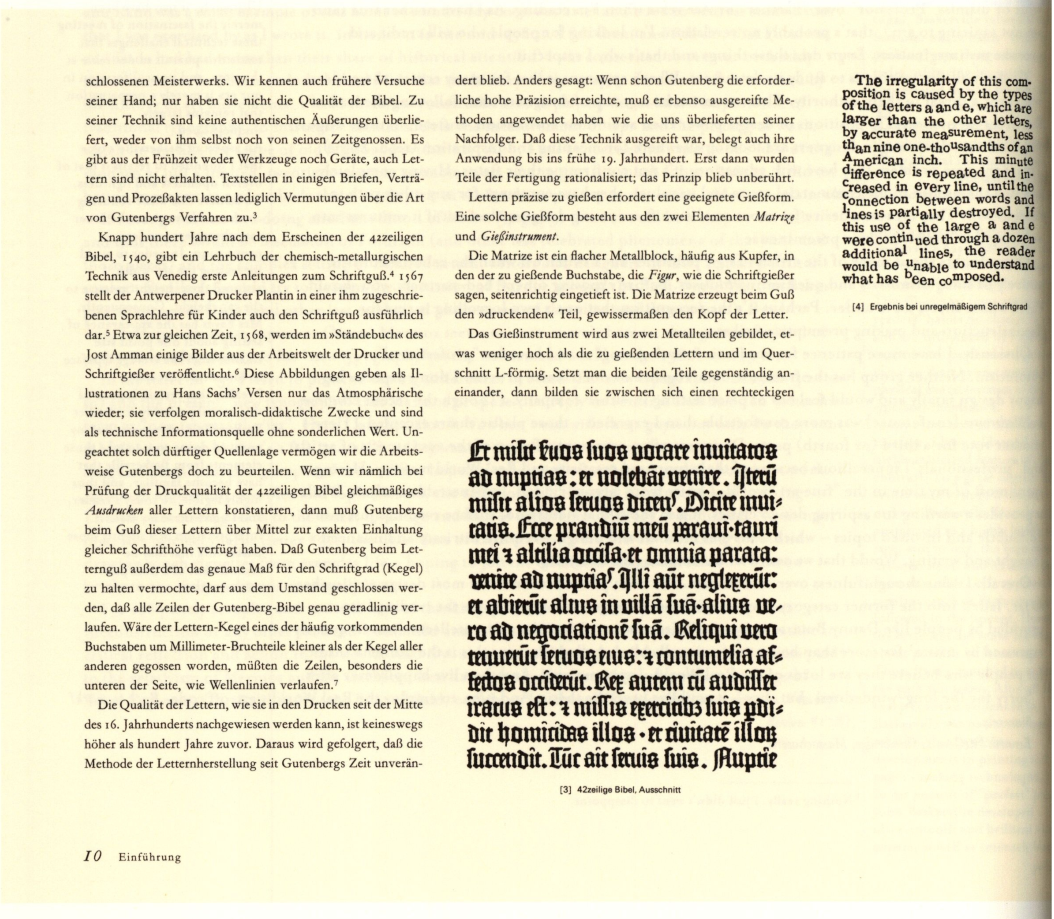
執筆はダルムシュタット工科大学でタイポグラフィや印刷を教えていたウォルター・ウィルクスと同校の印刷工房による。残念ながらデザイナー、組版者については不明だが、著者のウィルクスがなんらかのかたちで関わっているのではないか。

ページフォーマットは横8グリッド。そのうち3/8グリッドがテキストの1段組で、キャプションは2/8グリッド。このグリッドを背景に本文2段組とキャプション1段組が形成され、これが全ページを貫く。

全体を通して整然としたフォーマットだが、図版の配置がいかにもデザインしている、といった体裁でなく、図の意味を十分に汲み取った上での無理のないレイアウトで好ましい。

組版システムは写真植字。一見地味だが、細部にわたる組版の精度は今回紹介する組版造形の中でも1、2を争うほどの精度だ。といってもキリキリと眉間に皺を寄せるような神経質な組版ではない。ジャスティファイでの語間の設定、段間、ノンライニング数字、スモールキャピタル、イタリック、柱のレタースペース、段組に揃えすぎない図版のサイズ加減などなど、見所は多くある。

Das Schriftgießen:
von Stempelschnitt,
Matrizenfertigung und Letternguß
著：Walter Wilkes
発行：Ernst Hauswedell, Stuttgart
ドイツ 1990年
241 × 312 mm（68.6%）上製
写真植字（Did pt）：
Tutte Druckerei Gmbh, Salzweg / Passau,
Monotype Garamond, Univers 55,
16 pt (Italic, Swash Capital),
10 pt / 14 pt 送り, 8.5 pt
印刷：Lehrdruckerei der Thd
製本：Gert Hoffrath, Rossdorf



schlossenen Meisterwerks. Wir kennen auch frühere Versuche seiner Hand; nur haben sie nicht die Qualität der Bibel. Zu seiner Technik sind keine authentischen Äußerungen überliefert, weder von ihm selbst noch von seinen Zeitgenossen. Es gibt aus der Frühzeit weder Werkzeuge noch Geräte, auch Lettern sind nicht erhalten. Textstellen in einigen Briefen, Verträgen und Prozeßakten lassen lediglich Vermutungen über die Art von Gutenbergs Verfahren zu.[3]

Knapp hundert Jahre nach dem Erscheinen der 42zeiligen Bibel, 1540, gibt ein Lehrbuch der chemisch-metallurgischen Technik aus Venedig erste Anleitungen zum Schriftguß.[4] 1567 stellt der Antwerpener Drucker Plantin in einer ihm zugeschriebenen Sprachlehre für Kinder auch den Schriftguß ausführlich dar.[5] Etwa zur gleichen Zeit, 1568, werden im »Ständebuch« des Jost Amman einige Bilder aus der Arbeitswelt der Drucker und Schriftgießer veröffentlicht.[6] Diese Abbildungen geben als Illustrationen zu Hans Sachs' Versen nur das Atmosphärische wieder; sie verfolgen moralisch-didaktische Zwecke und sind als technische Informationsquelle ohne sonderlichen Wert. Ungeachtet solch dürftiger Quellenlage vermögen wir die Arbeitsweise Gutenbergs doch zu beurteilen. Wenn wir nämlich bei Prüfung der Druckqualität der 42zeiligen Bibel gleichmäßiges *Ausdrucken* aller Lettern konstatieren, dann muß Gutenberg beim Guß dieser Lettern über Mittel zur exakten Einhaltung gleicher Schrifthöhe verfügt haben. Daß Gutenberg beim Letternguß außerdem das genaue Maß für den Schriftgrad (Kegel) zu halten vermochte, darf aus dem Umstand geschlossen werden, daß alle Zeilen der Gutenberg-Bibel genau geradlinig verlaufen. Wäre der Lettern-Kegel eines der häufig vorkommenden Buchstaben um Millimeter-Bruchteile kleiner als der Kegel aller anderen gegossen worden, müßten die Zeilen, besonders die unteren der Seite, wie Wellenlinien verlaufen.[7]

Die Qualität der Lettern, wie sie in den Drucken seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, ist keineswegs höher als hundert Jahre zuvor. Daraus wird gefolgert, daß die Methode der Letternherstellung seit Gutenbergs Zeit unverändert blieb. Anders gesagt: Wenn schon Gutenberg die erforderliche hohe Präzision erreichte, muß er ebenso ausgereifte Methoden angewendet haben wie die uns überlieferten seiner Nachfolger. Daß diese Technik ausgereift war, belegt auch ihre Anwendung bis ins frühe 19. Jahrhundert. Erst dann wurden Teile der Fertigung rationalisiert; das Prinzip blieb unberührt.

Lettern präzise zu gießen erfordert eine geeignete Gießform. Eine solche Gießform besteht aus den zwei Elementen *Matrize* und *Gießinstrument*.

Die Matrize ist ein flacher Metallblock, häufig aus Kupfer, in den der zu gießende Buchstabe, die *Figur*, wie die Schriftgießer sagen, seitenrichtig eingetieft ist. Die Matrize erzeugt beim Guß den »druckenden« Teil, gewissermaßen den Kopf der Letter.

Das Gießinstrument wird aus zwei Metallteilen gebildet, etwas weniger hoch als die zu gießenden Lettern und im Querschnitt L-förmig. Setzt man die beiden Teile gegenständig aneinander, dann bilden sie zwischen sich einen rechteckigen

Et misit seruos suos uocare inuitatos
ad nuptias: et nolebāt uenire. Iterū
misit alios seruos dicens. Dicite inui-
tatis. Ecce prandiū meū paraui·tauri
mei ⁊ altilia occisa·et omnia parata:
uenite ad nuptias. Illi aūt neglexerūt:
et abierūt alius in villā suā·alius ve-
ro ad negociationē suā. Reliqui uero
tenuerūt seruos eius: ⁊ contumelia af-
fectos occiderūt. Rex autem cū audisset
iratus est: ⁊ missis exercitibꝫ suis perdi-
dit homicidas illos·et ciuitatē illorꝫ
succendit. Tūc ait seruis suis. Nuptie

[3] 42zeilige Bibel, Ausschnitt

The irregularity of this composition is caused by the types of the letters a and e, which are larger than the other letters, by accurate measurement, less than nine one-thousandths of an American inch. This minute difference is repeated and increased in every line, until the connection between words and lines is partially destroyed. If this use of the large a and e were continued through a dozen additional lines, the reader would be unable to understand what has been composed.

[4] Ergebnis bei unregelmäßigem Schriftgrad

10 Einführung

Hans Kentie
（ハンス・ケンティ）

1946−2023年　オランダ
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／
デザイン教育

pp.096−097
Typografie: uitgangspunten richtlijnen techniek
著：Ton Bolder, Joost Klinkenberg,
Huib van Krimpen, Stefan Menningh,
Paul Mijksenaar, Bart Oosterhoorn,
Kees Ruyter, Wim Westerveld
D：Hans Kentie
発行：GOC-uitgeverij, Amsterdam,
Gaade Uitgevers, Houten
オランダ　1990年
A4判　上製
フォント（DTP pt）：
Trade Gothic, Linotype Sabon
12pt / 15pt 送り, 10pt / 11.5pt 送り,
9pt / 10.75pt 送り, 9pt / 9.65pt 送り,
7pt / 8.8pt 送り
印刷：Drukkerij Rosbeek bv
製本：Koppelman bv Boekbindbedrijf

デザイナー、ハンス・ケンティは少なくとも、ここ日本では全くの無名、また、国際的にも知られていないが、戦後オランダを支えたグラフィックデザイナーの一人だ。ハーグにあるオランダ政府の印刷と出版を主業務とする名門会社SDU（Staatsdrukkerij en Uitgeverij）やデザイン会社でキャリアを積んだのち1986年に独立。企業や団体のデザインを中心に高品質な仕事を行ってきた。

ケンティは教育者としても活動し、アイントホーフェン工科大学、セント・ヨースト芸術デザイン学校、アーネム芸術大学で教鞭をとっている。

『Typografie』（pp.096−097）は、グラフィックデザイナー、タイポグラファ8名の専門家によるタイポグラフィの入門書で、ケンティは同書のブックデザインを担当している。本文基本紙面は横10＋2＝12グリッド、縦20グリッド（3行＝1グリッド）で、章、節、項、見出し（項）、本文、引用、図版、キャプション、注釈という比較的深い階層構造をこの12グリッドで制御している。やや生真面目すぎるきらいはあるとはいえ、ニューウェイヴ・タイポグラフィ全盛のこの時期に、ここまで理知的に突き詰めた構造のグリッドは逆に新鮮に映る。

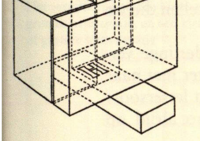
センタードのタイトル、ジャスティファイの本文、ラギッドの解説文とキャプション、ノンライニング数字とスモールキャピタルの導入といった、伝統的組版と現代的組版（論文形式的ではあるが）の混合や、書体に「サボン」を使用するなど、この本にはヤン・チヒョルトへの敬意が感じられる。

Widmann, Hans: Der gegenwärtige Stand Gutenberg-Forschung. – Stuttgart 1972.
Biringuccio, Vannoccio: De la pirotech- – Venedig 1540. Reprint hrsg. von Adriano ugo. – Mailand 1977. Deutsche Übersetzung: hannsen, Otto: Biringuccios Pirotechnia. – unschweig 1925. S. 444.
La premiere, et la seconde partie des dialogues çois, pour les jeunes enfants. Het eerste ende ede deel van der françoische t'samenspreking-, overgheset… – Anvers, de l'imprimerie de C. ntin, 1567; wird C. Plantinus und J. Grevin eschrieben. (G. Glorieux: Belgica Typogra- ca 1541–1600, Bd. II. – Nieuwkoop 1977, 5620).
Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff en. – Frankfurt 1568. Nachdruck: Jost Am- 's Stände und Handwerker, mit Versen von s Sachs. – München 1896.
de Vinne, Theo. L.: Der Schlüssel zur Er- lung der Typographie. – Berlin 1921. = Über- ung eines Abschnitts aus: The Invention of nting. – New York 1876.
Duverger, Eugène: Histoire de l' inven- de l'imprimerie par les monuments. Album ographique exécuté à l'occasion du Jubilé Eu- éen de l'imprimerie. – Paris 1840.

Schacht, der durch Verschieben der Teile mehr oder weniger breit zu machen ist. Letzteres ist deswegen notwendig, weil die Matrizen, welche das Gießinstrument unten verschließen, je nach Buchstabenbreite, unterschiedlich breit sind. Man kann sich das Aussehen des Gießinstruments auch anders vorstellen, nämlich aus zwei hochrechteckigen Platten bestehend, auf deren eine Seite, an der Längskante, ein Vierkant aufgebracht ist. Diese Vierkante, beziehungsweise das, was im Querschnitt unserer Teile wie der Fuß eines L aussieht, werden *Kerne* genannt. Die Kerne sind exakt so bemessen wie der Letternkörper des zu gießenden Schriftgrades. Sie gewähren, daß sich Lettern des gleichen Schriftkegels, aber – je nach Buchstaben – von anderer Dickte, gießen lassen.

Der Hohlraum zwischen den beiden Teilen des Gießinstruments, den wir Schacht genannt haben, wird an seinem offenen unteren Ende mit der Matrize verschlossen. Blicken wir in den Schacht, dann sehen wir auf seinem Grund die seitenrichtige Eintiefung der zu gießenden Figur.

Um eine brauchbare Letter anzufertigen, genügt es nicht, wenn wir die flüssige Bleilegierung – um im Bild zu bleiben – in den Schacht gießen. Die bei jedem Guß geringfügig schwankende Füllmenge ergibt unterschiedliche Längen des Gußprodukts. Auch gewinnt der Fuß der Letter dabei nicht die präzise Form, die er braucht, um dem Druckvorgang standhalten zu können. Deshalb wird im Gießinstrument der schon beschriebene Schacht über die Höhe der Letter hinaus um den Einfließkanal verlängert, dessen Gießöffnung trichterförmig ausgebildet ist, um das Einfüllen zu erleichtern. Öffnet man nach dem Guß die Gießform, so zeigt sich als Gußprodukt die Letter mit dem Schriftbild am Kopf und dem trichterförmigen Anguß am Fuß. Damit dieser Anguß leicht abgebrochen werden kann und der Fuß der Letter beim Guß die exakten Abmessungen erhält, ist die Spitze des Gießtrichters kleiner als die Fußfläche der Letter gehalten, so daß sich der Anguß abbrechen läßt. Nach dem Abbrechen des Angusses weist die Letter nun die aus der Länge des Kerns plus Matrizentiefe vorbestimmte Schrifthöhe auf.



[5] Prinzip des Gießinstruments

Es war zuvor von frühen Versuchen Gutenbergs die Rede, die nicht die Qualität der 42zeiligen Bibel erreichten. Ihr Mangel zeigt sich besonders im unterschiedlichen Ausdrucken einzelner Lettern, einem Indiz für ungleiche Schrifthöhen. Man vermutet, Gutenbergs erstes Gießinstrument habe wesentlich längere Kerne besessen; er habe damit Lettern gegossen und deren Fuß nicht in der beschriebenen Weise, sondern durch Absägen gewonnen. Die Schrifthöhe sei also nicht gießtechnisch, vielmehr durch nachträgliches Zurechtschneiden der Letter erreicht worden, was bei den damaligen Vorrichtungen zum Metallsägen zwangsläufig zu Ungenauigkeiten führen mußte.[8] Erst als er das Gießinstrument so veränderte, daß der Anguß die exakte Ausbildung des Letternfußes beim Gußvorgang ermöglichte, habe er seine Erfindung vollendet.

[6] Lettern aus mutmaßlich frühestem und aus verbessertem Instrument

Einführung *II*

AFBEELDING 6.4
Een tekst gezet op de ideale zetbreedte van 60 à 70 letters per regel, en teksten met een te smalle en te grote zetbreedte

Indertijd inktte ik de loden of houten letters in met witte inkt. Door de oogharen kijkend zag ik dan niet alleen het spiegelbeeld, maar ook het negatief van de toekomstige afdruk. Daarop stelde ik woorden gelijk, voor ontwerpers als CHARLES JONGEJANS, OTTO TREUMANN, JAN VAN TOORN, HANS PETER DOEBELE en WIM CROUWEL; om vervolgens te ontdekken dat ieder van hen weer een andere opvatting over gelijkstellen had.

Aan één ontwerper bewaar ik een mooie herinnering: na een viertal proeven achtte hij een gelijkgestelde kopregel akkoord. Ik had al het mogelijke gedaan met papiertjes en kartonnetjes. Hij schreef op de proef, met een grote haal om de kopregel: »na correctie, o.k.«. Ik heb toen een »schaduwzetsel« gemaakt, waarin alle kapitalen waren vervangen door

onderkastletters (alleen om de ontwerper te pesten), en hem de revisieproef gestuurd. Mijn leermeester wist ervan en ging in het geintje mee. Ik wist toen hoe een ontdane ontwerper eruit zag.
Indertijd inktte ik de loden of houten letters in met witte inkt. Door de oogharen kijkend zag ik dan niet alleen het spiegelbeeld, maar ook het negatief van de toekomstige afdruk. Daarop stelde ik woorden gelijk, voor ontwerpers als CHARLES JONGEJANS, OTTO TREUMANN, JAN VAN TOORN, HANS PETER DOEBELE en WIM CROUWEL; om vervolgens te ontdekken dat ieder van hen weer een andere opvatting over gelijkstellen had.
Aan één ontwerper bewaar ik een mooie herinnering: na een viertal proeven achtte hij een gelijkgestelde kopregel akkoord. Ik had al het mogelijke gedaan met papiertjes en kartonnetjes. Hij schreef op de proef, met een grote haal om de kopregel: »na correctie, o.k.«. Ik heb toen een »schaduwzetsel« gemaakt, waarin alle kapitalen waren vervangen door onderkastletters (alleen om de ontwerper te pesten), en hem de revisieproef gestuurd. Mijn leermeester wist ervan en ging in het geintje mee. Ik wist toen hoe een ontdane ontwerper eruit zag.
Indertijd inktte ik de loden of houten letters in met witte inkt. Door de oogharen kijkend zag ik dan niet alleen het spiegelbeeld, maar ook het negatief van de toekomstige afdruk. Daarop stelde ik woorden gelijk, voor ontwerpers als CHARLES JONGEJANS, OTTO TREUMANN, JAN VAN TOORN, HANS PETER DOEBELE en WIM CROUWEL; om

Onderzoeken hebben uitgewezen dat een aantal van 8 à 12 woorden (circa 50 à 70 letters) op een regel een prettige leesbaarheid oplevert AFBEELDING 6.4. Een richtlijn is het absolute minimum en maximum te stellen op respectievelijk 6 en 15 woorden per regel. Dit komt overeen met circa 40 à 90 letters.

Als we deze richtlijn toepassen op bijvoorbeeld het kranteprodukt, constateren we dat het minimum hier in de regel niet wordt gehaald. Voor kranten en vele andere drukwerken gelden soms andere wetten en uitgangspunten. Het is niet meer dan een richtlijn, een houvast, evenals de vuistregel die wel eens gehanteerd wordt dat de zetbreedte niet meer mag bedragen dan 30 maal de regelafstand.

6.2.6 *Regelafstand*

Als het corps bekend is, kunnen we op basis daarvan de minimale regelafstand vaststellen die we dan gelijk stellen aan het corps. Dit noemen we *compres zetten* AFBEELDING 6.5.

Over het algemeen levert compres zetsel geen optimale leesbaarheid op. De onderlinge verhoudingen (x-hoogte en kp-hoogte) van een letter zijn hiervoor maatgevend. Een letter met naar verhouding grote stokken en staarten zal minder regelafstand nodig hebben dan een lettersoort met een forse x-hoogte. Het is een verkeerde gewoonte om bijvoorbeeld corps 10 altijd op 12 punten regelafstand te zetten.

De *vetheidsgraad* is eveneens een facet om rekening mee te houden. Vette lettervarianten krijgen een betere leesbaarheid bij een ruimere regelafstand. Al naar gelang de corpsgrootte toeneemt zal het minder noodzakelijk zijn een ruimere regelafstand toe te passen. Brede zetmaten vergen meer regelafstand dan normaal gebruikelijk.

Afbeelding 6.5
Voorbeeld van compres zetsel; de regelafstand is gelijk aan het corps

Indertijd inktte ik de loden of houten letters in met witte inkt. Door de oogharen kijkend zag ik dan niet alleen het spiegelbeeld, maar ook het negatief van de toekomstige afdruk. Daarop stelde ik woorden gelijk, voor ontwerpers als Charles Jongejans, Otto Treumann, Jan van Toorn, Hans Peter Doebele en Wim Crouwel; om vervolgens te ontdekken dat ieder van hen weer een andere opvatting over gelijkstellen had.
Aan één ontwerper bewaar ik een mooie herinnering: na een viertal proeven achtte hij een gelijkgestelde kopregel akkoord. Ik had al het mogelijke gedaan met papiertjes en kartonnetjes. Hij schreef op de proef, met een grote haal om de kopregel: »na correctie, o.k.«. Ik heb toen een »schaduwzetsel«

Het wit tussen kolommen is ook een aandachtspunt. De regelafstand dient bij voorkeur minder te zijn dan het tussenwit. Komen er in een tekst royale woordspaties voor, dan verdient het aanbeveling de regelafstand wat ruimer te nemen.

Als de layout ruim (met veel wit) van opzet is, kan dat een reden zijn voor een grotere regelafstand. Door deze royaal te nemen, krijgt een tekst een extra accent.

6.2.7 *Letter- en woordspatie*

Het letterwit (de stelling) is heel essentieel voor de leesbaarheid. Bij aan- of afspatiëren grijpen we op de stelling van de letter in.

Er zijn veel motieven te bedenken om de letterafstand krapper of wijder te stellen. Krap zetten heeft als gevolg dat de letters als het ware aan elkaar lijken gegroeid. Een r gevolgd door een n kan een prima simulatie opleveren van een m, doch is funest voor de leesbaarheid.

De fabrikanten besteden echt de nodige aandacht aan de stelling. Opvattingen over de stelling zijn dikwijls zeer persoonlijk. Aan- en afspatiëren dienen echter een weloverwogen keus te zijn. Tracht altijd alle consequenties te voorzien. Vooral de kleinere corpsen zijn gevoelig voor afspatiëren. Afhankelijk van de systeemmogelijkheden levert een lichte aanspatiëring in die corpsen in veel gevallen een betere leesbaarheid op. Grotere corpsen vergen in verhouding weer minder letterwit dan kleinere. De meeste systemen passen dit automatisch met behulp van de software aan. Optisch gezien behoren kleine corpsen naar verhouding eigenlijk breder te zijn dan grotere.

Afhankelijk van de aard en de vorm van het lettertype en het karakter leveren sommige lettercombinaties een optisch storend letterwit op. Een voorbeeld hiervan is de combinatie van een kapitale T met een onderkast o. Via *kerningtabellen* of esthetische programma's is het letterwit in de moderne systemen per lettertype en lettercombinatie afzonderlijk aan te passen. Het systeem zal dan automatisch het letterwit optisch gelijk maken (kernen). Dit is reeds aan de orde geweest in hoofdstuk 4.

Het gevolg van het gebruik van kapitaal gezette tekstregels is dat veel lettercombinaties een storend letterwit te zien geven. Dit ligt nu eenmaal in de aard van de lettervorm van kapitalen opgesloten. De leesbaarheid van kapitalen is veel minder dan die van onderkastletters. Daarom wordt als vuistregel gehanteerd dat niet meer dan drie kapitaal gezette regels onder elkaar mogen worden gezet. Bij typografisch goed verzorgd werk zijn kapitaal gezette regels of woorden gelijkgesteld.

Een gelijkmatige woordspatie afbeelding 6.6 verhoogt de leesbaarheid. Vooral bij uitgevuld

Afbeelding 6.6
Het verschil tussen een kleinere of grotere letterspatie, en een kleinere of grotere woordspatie

Indertijd inktte ik de loden of houten letters in met witte inkt. Door de oogharen kijkend zag ik dan niet alleen het spiegelbeeld, maar ook het negatief van de toekomstige afdruk. Daarop stelde ik woorden gelijk, voor ontwerpers als Charles Jongejans, Otto Treumann, Jan van Toorn, Hans Peter Doebele en Wim Crouwel; om vervolgens te ontdekken dat ieder van hen weer een andere opvatting over gelijkstellen had.

Aan één ontwerper bewaar ik een mooie herinnering: na een viertal proeven achtte hij een gelijkgestelde kopregel akkoord. Ik had al het mogelijke gedaan met papiertjes en kartonnetjes. Hij schreef op de proef, met een grote haal om de kopregel: »na correctie, o.k.«. Ik heb toen een »schaduwzetsel« gemaakt, waarin alle kapitalen waren vervangen door onderkastletters (alleen om de ontwerper te pesten), en hem de revisieproef gestuurd.

p.099
Modern typography: an essay in critical history
著・D：Robin Kinross
発行：Hyphen Press, London
イギリス 1992年
240 x 170 mm（80.3％）並製
フォント（DTP pt）:
Ehrhardt & Ehrhardt Expert Set
10 pt / 14 pt 送り, 8 pt / 10 pt 送り
印刷：Drukkerij Nauta, Zutphen
—
日本語版は、2019年版を底本にして2020年、山本太郎の訳でグラフィック社から刊行された。

---

*デ・ドゥースのタイプデザイン
トリニテとレキシコンはドゥース制作の代表書体。トリニテは、クリンペンの「ロマーニー」の後継書体として1979年から82年にかけて制作された。アセンダーとディセンダーが上下3段階に伸びるローマン体ファミリーとサンセリフを具備した書体である。レキシコンは辞書用の小サイズに適応したローマンで1997年にリリースされた。

*English-bodied Roman No. 6
イタリア・フレンツェの印刷人ベルナルドゥス・ネルリウスによる『ホメロス』（1487年）の序文に使われた活字をシャルル・エンスヘデが1900年に再鋳造した活字。ボディサイズのEnglishとは、14 ptのローマン体で、活字サイズがそのままの名称となっている。

Robin Kinross
（ロビン・キンロス）

1949年ー イギリス
タイポグラフィ／ヴィジュアルコミュニケーション／編集／出版／タイポグラフィ史研究／デザインおよびタイポグラフィ批評・評論

ロンドン郊外に拠点を置くハイフン・プレスは、主宰者であるロビン・キンロスが1980年に創業したタイポグラフィとデザインを軸とした書籍の出版社。キンロスは、ハイフン・プレスから発行される刊行物の企画・編集・デザイン・販売をほぼ一人で担ってきた。ノーマン・ポッターの著作『What is a designer』第2版（1980年、初版1969年）を皮切りに、自著『Modern typography』（1992年）、フレット・スメイヤーズの『Counterpunch』（1996年）と『Type now』（2003年）、ヨースト・ホフリの『Designing books』（1996年）、クリストファー・バークの『PAUL RENNER』（1998年）など、デザイン／タイポグラフィに関する書籍を刊行。そのいずれもが現代のタイポグラフィにとって極めて重要な位置を占めている。

これらハイフン・プレスの書物にはアーネム、ルナール、オールタンなど常に最先端の本文用書体が使われ、刊行物の内容と一体となって組版に新しい風を吹き込んできた。

『What is a designer』初版の系譜を踏襲したと思われるハイフン・プレスの組版は、左頭揃え右成り行き組のラギッドでほぼ統一されて、行末の単語で機械的に改行される設定だ。古典から近現代にいたるタイポグラフィの歴史に通暁するキンロスは、組版者の恣意的な造形が入っていない自然な改行を採用しているのだ。

キンロスの主著『Modern typography』（p.099）は、近代タイポグラフィの精神史を批判的に辿った歴史評論である。

本文の左側に注釈がレイアウトされたページが一貫する非対称の体裁が目をひくが、それ自体は決して目新しい組版様式ではない。書体は17世紀末にアムステルダムで活動したパンチカッター、ニコラス・キスの復刻書体エアハルト（1937–38年 モノタイプ社）のデジタル版。字下げはやや深めの2em。見出しは下手に目立たせようとせず、本文と同一ウェイト、同一サイズで2em下げというストイックさ。柱とノンブルはスラッシュで区切られてはいるが、1ラインでシンプルにまとめている。全体として古臭くもなく新しすぎもしないが安定した仕上がりで、以後この型は21世紀の組版様式の規範となる。

Bram de Does
（ブラム・デ・ドゥース）

1934–2015年 オランダ
ブックデザイン／タイポグラフィ／タイプデザイン／グラフィックデザイン

ブラム・デ・ドゥースは戦後オランダ屈指のブックデザイナーであり、タイポグラファ、タイプデザイナー*である。ドゥースはエンスヘデ活字鋳造所に勤務し、書体見本帳や書籍のデザインを担当、ヤン・ファン・クリンペン（p.035）の後継者として位置付けられる。1908年のシャルル・エンスヘデの著作を英訳復刊した『TYPEFOUNDRIES IN THE NETHERLANDS』（1978年）は、クリンペンのロマーニーが使用されたエンスヘデ最後の活字版印刷による大著で、組版と造本の素晴らしさからドゥースの代表作と言われているものだ。

しかし、ここで紹介したいのは1992年に刊行された『The Steadfast Tin Soldier of Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem』（pp.100–101）という1900年にシャルル・エンスヘデによって再鋳造された活字をテーマとした小さな書籍である。著者は書籍と印刷の歴史学者エルンスト・ブラチェス（1930年ー）。English-bodied Roman No. 6* と呼ばれるその書体は1766年にヨハネス・エンスヘデによって製作されたもので、原型はグーテンベルクの助手であったペーター・シェーファーの印刷所に由来するとされてきた。本書においてブラチェスは、この書体の謎についてあらゆる側面から迫っていく。

本書においてもこの書体が使用されている。歴史的に古い書体だが、デ・ドゥースの手にかかると、その字形がなんとも愛らしく、組版はたちまち現代性を帯びてくる。組幅設定と破綻のない語間。伝統的組版だが、活字サイズ14 ptという制約と行間との関係がこれ以上ないほどの調和をみせている。注目すべきはクリンペンから継承した、あるいはオランダ特有の色使いの組み合わせで、それが全体のトーンを決定づけている。

もう一冊、『Bram de Does: letterontwerper & typograaf』（pp.102–103）はデ・ドゥースの自著。デザインはマリー＝セシル・ノールツァイ＝プリュレス。テキストはオランダ語と英語。ノド、天、小口の余白は地よりも狭く、総じて無理のない自然な体裁だ。ノンブルは版面の天地センター1/2で小口に配されている。紙面は2分割され上部がオランダ語で書体は「トリニテ」、下部は英語で書体は「レキシコン」で組まれている。そのわずかな書体の濃度差が本書組版の特徴であり、無理して濃度差を解消していない点が良い。段組は横4グリッドのうち3/4が本文で、1/4が注釈スペース。2種類の注釈はこの狭い1/4スペースに組まれるが、注釈サイズは無理して大きくはしない。本文サイズとの対比、そこに本書の紙面の美しさを見る。

recent work by this burgeoning new school of graphic designers, *Neue Grafik* included substantial historical articles on modernist graphic and typographic design from between the wars. Leading the way in the rediscovery of this work, the magazine aimed to establish a tradition whose most recent development was Swiss typography. However, neither the name nor the work of Jan Tschichold was mentioned in its pages, while contributions by Max Bill and reproductions of his work appeared with some frequency: a sign of the intensity of party commitment that informed the enterprise.

In confirmation of the arrival of this 'new graphic design', a book of (almost) this title – *Die neue Graphik* – was published soon after the start of the magazine *Neue Grafik*. The book was announced in the second number of the magazine, in an advertisement that took pains to disclaim rivalry and to affirm a common spirit: 'There are some subjects which are very much in the air...'[5] The book's authors, Karl Gerstner and Markus Kutter, worked from Basel, where they set up an advertising partnership in 1959. Kutter was a copy-writer (and later published some experimental fiction), while Gerstner had learnt typography at the Allgemeine Gewerbeschule Basel under Ruder and subsequently worked as a designer for Geigy and as a freelance. Born in 1930, Gerstner represented the generation after that of Max Bill (born in 1908) and most of the *Neue Grafik* group (of whom Vivarelli – born in 1919 – was the youngest).

Gerstner and Kutter's book certainly shared much with *Neue Grafik*, both in form and content: the same almost-square, multi-column format (though with more refinements of configuration than were possible in the design of the magazine), and the same marshalling of historical examples to form a sequence leading to the present 'new graphic design'. In their historical coverage, Gerstner and Kutter cast their net wider than the magazine was to do. According to their account, graphic design had its first seeds in the 'timeless' work of 'primitive' graphic art, and its proper beginning was located in the nineteenth century: the work of anonymous printers and of the poster artists. The 'break-through' came with the modern movement in the twentieth century. After a substantial representation of modernist work up to 1945, the second half of the book was devoted to 'the present' ('the generation of graphic artists which has been at work since the Second World War') and to 'the future'. This last section featured a selection of recent work consisting of planned sets of items (corporate identity work, as it would become known), as if to suggest that this more rigorous approach, where design was considered 'on equal

5. *Neue Grafik*, no.2, 1959, p.63.
Here, as elsewhere, 'f'/'ph' spellings have been faithfully transcribed. See the note on page 199.

terms with the economic, administrative and editorial aspects of advertising technique', was the way ahead for the new graphic design.[6]

A persistent interest in advertising was a characteristic of *Die neue Graphik*. Gerstner and Kutter were about to enter advertising themselves, while elsewhere the new graphic design was turning away from this sphere of activity. However, as already suggested, advertising in Switzerland was the subject of a marked degree of mutually understood self-constraint on the part of advertisers and their agents, so that it was possible and also necessary to practise an informative and systematic approach, avoiding arbitrariness and fiction. Such an approach was evident in Gerstner and Kutter's work, which was however by no means staid or merely prosaic. As *Die neue Graphik* showed, they looked towards recent work from the USA, in advertising and graphic design, and thus sought to tap sources more vital than those that were available at home.

Renewed debate

In the year of publication of *Die neue Graphik* – 1959 – another declaration of principles of Swiss typography appeared: a special number of *Typographische Monatsblätter*, with the general rubric of 'Integrale Typographie'. This was also the title of Karl Gerstner's extended contribution to the issue. In this text he reaffirmed the thesis of Max Bill in 'Über Typografie', that the new and valid typography was 'functional or organic', without the strain or quasi-decorative effects of the earlier modernist 'elementary' typography. This approach Gerstner now called 'integral', summarizing it thus: 'Integral typography strives for the marriage of language and type resulting in a new unity, in a superior whole. Text and typography are not so much two consecutive processes on different levels as interpenetrating elements.'[7] Among his examples of this integral typography – suggesting a scope more liberal than that of Max Bill's ideals for a functional typography – Gerstner included a recent series of advertisements for the *New York Times*, set in a seriffed typeface and without any strict underpinning from a grid.

In his introduction to the special issue, Rudolf Hostettler, the long-serving editor of *Typographische Monatsblätter*, explained that the present situation 'in many respects corresponds to that which prompted Max Bill to write his essay "Über Typografie"', and he cited an article recently published by Jan Tschichold: 'Zur Typographie der Gegenwart' ('On present-day typography').[8] The special issue was a collective rejoinder to Tschichold's renewed aspersions against typographic modernism: both

6. Gerstner & Kutter, *Die neue Graphik*, p.215.
7. Gerstner's text was reprinted in *Programme Entwurfen*; quoted from the 1968 English edition, *Designing programmes*, p.66.
8. Rudolf Hostettler, 'Einführung', *Typographische Monatsblätter*, vol.78, no.6/7, 1959, p.339.

Jan van Krimpen (1925–28) and Enschedé No. 6

On 25 August 1919 the death occurred of the director of the typefoundry of Joh. Enschedé en Zonen, Charles Enschedé, the author of the successful Fonderies and the man to whom the Scheffers types owed new life.

Joh. Enschedé en Zonen continued to produce collector's editions for German publishers until the twenties. Presumably the rapid inflation and the political unrest in Germany from 1922 onwards brought about a decline in the Haarlem printers' 'antique' output. In any event, a new impulse was needed. The Enschedé management believed that it could expect this innovating influence from the man who had only recently acquired international fame with a typeface designed on commission from Joh. Enschedé en Zonen: Jan van Krimpen.

On 6 September 1923 Van Krimpen, whose Palladium series (set in Caslon) had that year reached its eighth title, delivered the work that he had completed on a commission from Van Royen: a lettering of a postage stamp that had been drawn by W. A. van Konijnenburg to commemorate Queen Wilhelmina's silver jubilee. Two months later, on 10 November 1923, Van Krimpen was again in Haarlem, this time to visit the typographical exhibition that had been arranged to mark the Coster festivities. There he met Dr. Johannes VI Enschedé, who asked his views on a possible new typeface. The first drawing for the face, which was to be called Lutetia, was ready in the following year. Van Royen was much impressed, and wanted to use the face for the exhibition of decorative art due to be held in Paris in 1925. Van Krimpen and Joh. Enschedé en Zonen made sure that the catalogue for the Netherlands entry for the exhibition was indeed set in sixteen-point Lutetia. On 20 June 1925 the managing director of Joh. Enschedé en Zonen wrote to Van Krimpen:

The work you have done for our typefoundry has led us to the conclusion that you have qualities which would find better expression in collaboration with us, and would do so to our mutual satisfaction. We have a great deal of material which, due to insuf-

24

The Steadfast Tin Soldier of Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem: Enschedé English-bodied Roman No. 6
著：Ernst Braches
D：Bram de Does
発行：Spectatorpers, Amsterdam
オランダ 1992年
256 x 180 mm 上製
鋳造活字（US pt）：
Enschedé English-bodied Roman No. 6, with one point Leading
Enschedé Initials No. 7

ficient use, is not bearing the fruit that we expect of it. We need someone who has insight into the more modern views of typography without sliding into a direction which not only do we find rather unsympathetic but which would also have little in common with the historical line along which our work has developed over the years. Creating a beautiful book has always been part of our special activity and unfortunately the circumstances of recent years have not been very favourable in that regard.

However, we now feel that the time has come to take up this work again and it will prove necessary for us to take the initiative and again make a name for ourselves. To this end it will be necessary in the first place to put together some practical proofs using the historical types and to publish some of our own editions. We also propose to let you examine orders in this field and ask your advice on them, [and] as often as we feel it is desirable, to burden you with producing the occasional issue of our monthly foundry publication and to call you in to assist in purchasing or deciding to make new type material.

It is clear from the same letter that Enschedé were talking about a contract for a year commencing on 1 July 1925.

❨ A. Roland Holst: Ex Tenebris Mundi 1926

In 1926 the plans to publish 'some of our own editions' came to fruition. Van Krimpen had managed to persuade the Enschedé management that the historic material would become better known through the appearance of a mainly literary series, so in November 1926 Adriaan Roland Holst's Ex Tenebris Mundi came out as a distant Latin echo of the Audax Omnia Perpeti of 1919. The announcement states that:

With this book Joh. Enschedé en Zonen open what they hope will be a long series of generally literary editions. It is not their intention to make the series one characterised by uniformity of presentation.

The announcement also says, without the scruples that were still noticeable at the beginning of the century, that the book has been printed 'with the xvth century roman of Peter Schoeffer of Gernsheim.'

25

eenig Lettersnyder gemaakt is'. Tot de eerste vakboeken die hij zelf in deze tijd kocht, behoorden Drukletters (1950[4]) van M.H. Groenendaal en *Printing types* (1937[2]) van Daniel Berkeley Updike.

In 1953, na enkele maanden werken in zijn vaders drukkerij, besloot hij de driejarige patroonsopleiding aan de Amsterdamse Grafische School (AGS) in Zuid te gaan volgen.[12] Deze studie was gericht op een leidinggevende functie in de grafische wereld en kende een breed pakket met naast vakken als boekhouden en calculeren ook zetten, drukken en boekbinden. Grafisch ontwerpen kwam echter nauwelijks aan bod en dan nog ging de aandacht vooral uit naar smoutwerk, naar kaarten, advertenties en ander klein handelsdrukwerk. Op vormgevingsgebied had de school in het verleden wel enige naam gemaakt door het populariseren van moderne stromingen. Zo had J. Aarden (docent letterzetten 1919-52) de 'Wijdeveldse richting' voor het onderwijs aangepast en A.H.G. Blankenstein (directeur 1942-46) de functionele typografie.[13] De Amsterdamse Grafische School bleef de leerlingen in contact brengen met moderne vormge-

12
Van de verschillende jubileumuitgaven van het tegenwoordige Grafisch Lyceum Amsterdam noem ik *AGS Journaal*, 1953, nr. 9 (juli), een speciaalnummer met de titel *35 jaar grafisch onderwijs*, en M.H. Groenendaal (ed.), *AGS 50*, [Amsterdam 1968]. Ook als eigen (interne) uitgave verscheen in 1981 van Groenendaal *Onderwijsgevenden van de Amsterdamse Grafische School 1918-1980*. Zie ook Mathieu Lommen, 'Groenendaal', in: *Items*, 2002, nr. 5 (november-december), p. 94.

13
Door Reinold Kuipers is Blankenstein niet ten onrechte eens betiteld als 'de auteur van enkele van slechte smaak getuigende boeken'; zie zijn ongepubliceerde bijdrage aan *Anderhalve eeuw boektypografie*, Nijmegen 1965, p. 23 (drukproef bij Kuipers, Amstelveen).

30

De Does now started reading books on the subject, regularly using the library of the Federation of Employers' Organizations in the Printing Industry (*Federatie der Werkgeversorganisatiën in het Boekdrukkersbedrijf*), now mostly in Amsterdam University Library. In this way he was able to pore over publications about unusual printing techniques, the programmatic works of J.W. Enschedé and Eric Gill, and a variety of type specimens from both Dutch and foreign foundries. He was even allowed to have the famous and precious Enschedé type specimen of 1768 at home for a while. As a violinist, in the *Proef van letteren* his attention was naturally caught most of all by the music-type by the eighteenth-century punchcutter J.M. Fleischman, which was described there as 'the most perfect and masterly piece of work ever made by any punchcutter'. Among the first specialist books that he bought for himself at about this time were two on type: M.H. Groenendaal's *Drukletters* (1950[4]) and Daniel Berkeley Updike's *Printing types* (1937[2]).

In 1953, after several months working in his father's printing

12
Of the various jubilee publications of what is now the Grafisch Lyceum Amsterdam, AGS *Journaal*, 1953, no. 9 (July), a special issue entitled *35 jaar grafisch onderwijs*, and M.H. Groenendaal (ed.), AGS 50, [Amsterdam 1968], are particularly relevant. As an

Bram de Does: letterontwerper & typograaf
著：Mathieu Lommen, John A. Lane
編集：Mathieu Lommen, Jan de Jong
T･D：Marie-Cécile Noordzij-Pulles
発行：Uitgeverij De Buienkant Publishers, Amsterdam
オランダ 2003年
244 x 164 mm 上製
フォント（DTP pt）:
Trinité No. 2 Roman Condensed,
Lexicon No. 2 Roman A
12 pt / 14.6 pt 送り相当,
7 pt / 7.3 pt 送り相当,
12 pt / 14.2 pt 送り相当,
7 pt / 7.1 pt 送り相当

ving: in 1952 gaf de school een lezingenbundel uit met onder andere een tekst van Otto Treumann.[14] De directeur van de AGS was in die jaren M.H. Groenendaal, vooral bekend als auteur van het eerder genoemde *Drukletters*. Verdwaald stonden in het gebouw enkele letterkasten met muziek; De Does ontdekte ze en was meteen geïnteresseerd. Nu hij in de 1768-proef van Enschedé die interessante voorbeelden van muziekdruk had gezien, wilde hij het zelf eens proberen. Van Groenendaal mocht hij op zolder ermee zetten: een allesbehalve eenvoudige opgave.[15] Op zijn leerlingenkaart staat de volgende aantekening uit december 1953: 'is zeer actief, zet muziek, heeft zelf alles uitgezocht'.[16] Als een van de weinigen van zijn jaar vond De Does letterzetten het aantrekkelijkste vak. En zijn passie voor drukletters bleef toenemen. Zo schafte hij de juist verschenen *Encyclopaedia of type faces* (1953) aan van W. Turner Berry en A.F. Johnson; dat naslagwerk bestudeerde hij langdurig.

De patroonsopleiding had De Does in twee jaar kunnen doen in plaats van in drie, maar hij vond de praktijkvakken veel te

14
'Nieuwe opvattingen over grafische vormgeving', in: [A. van der Boom ... et al.], *De æsthetische basis van het grafisch bedrijf*, [Amsterdam] 1952, p. 99-106.

15
Hij zette met deze muziek werk van de achttiende-eeuwse Nederlandse componist Willem de Fesch, wat resulteerde in twee drukjes in kleine oplage: *Sonate 1 opus 7 voor twee violen of dwarsfluiten en violoncel of basso continuo* uit 1954 en *Canzonette e arie* uit 1955.

16
Leerlingenarchief Grafisch Lyceum Amsterdam.

31

shop, De Does decided to take the three-year *patroonsopleiding* (proprietor's course) at the Amsterdamse Grafische School (AGS) in the south of the city.[12] The course was designed to produce managers for the printing industry and covered a wide range of subjects which included typesetting, printing and binding alongside bookkeeping and costing. However, it paid very little attention to graphic design, which was confined mainly to display work, cards, advertisements and other aspects of trade printing. Despite this, in earlier years the school had gained something of a reputation by its popularization of modern ideas. J. Aarden (who taught typesetting from 1919 until 1952) had modified Wijdeveld's ideas (known as the 'Wijdeveldse richting') for educational purposes; A.H.G. Blankenstein (director 1942–46) had done the same for the New Typography.[13] The Amsterdamse Grafische School continued to bring its students into contact with modern design, however, and in 1952 it published a collection of lectures which included a text by Otto Treumann.[14] At this time the AGS's director was M.H. Groenen-

internal publication, Groenendaal also published in 1981 *Onderwijsgevenden van de Amsterdamse Grafische School 1918-1980* about the school's teachers. See also Mathieu Lommen, 'Groenendaal', in: *Items*, 2002, no. 5 (November-December), p. 94.

13
Reinold Kuipers once described Blankenstein, not without justification, as 'the author of some books which are a testimony to bad taste'; see his unpublished contribution to *Anderhalve eeuw boektypografie*, Nijmegen 1965, p. 23 (printer's proof, Kuipers, Amstelveen). In 1966 this book appeared in an English edition under the title *Book typography 1815-1965 in Europe and the United States of America*.

14
'Nieuwe opvattingen over grafische vormgeving' (New views on graphic design), in: [A. van der Boom ... et al.], *De æsthetische basis van het grafisch bedrijf*, [Amsterdam] 1952, pp. 99-106.

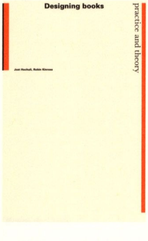
Such a description has then to be refined by a fundamental distinction that Jost Hochuli makes: between macro- and micro-typography, or between layout and detail. In his description of the work of the book designer (page 32) he explains that the present discussion is mainly concerned with the larger domain: of the whole page, and of the book as a bound collection of pages. Yet the micro-domain—of the letter, of the spaces between and around letters, words, lines—is a life-blood of book design, as it is of all design with text. Micro-typography must remain an implied subject here, appearing occasionally and almost incidentally. It is discussed more fully in Jost Hochuli's small book on the subject—a work that is ripe for expansion and re-publication.

The demands on the book designer can be great. They may come from the content. There is often considerable editorial work to be done, and this will be intimately connected with design considerations. Then the functioning of the product brings further demands. The imagined reader will always be looking over the designer's shoulder. Finally, the book has to perform satisfactorily as a physical structure. All of this means that, more than in other domains of design, there is no place here for prejudice and dogma. The particular demands of each book require fresh thought and an open mind. This is one of the main themes of our book, especially its first part.

In the course of 'Book design as a school of thought' Jost Hochuli tells us something of his own development. He was brought up as a designer in Switzerland in the 1950s, just as the modernist approach of 'Swiss typography' (as we now term it) was being developed into an all-encompassing set of principles and practices. He describes here how it was the task of designing a complex scientific book that showed him the limits of this dogma. He was helped then, as he says, by the example of Rudolf Hostettler's work. I suspect that he, and Hostettler too, were also helped by working in east Switzerland. At some significant physical and mental distance from the metropolitan centres of this dogma—Zurich and Basel—they were freer and more able to think for themselves.

The selection of books designed by Jost Hochuli, in the third part of our book, shows that the seeds of this open-minded spirit were present right at the start of his serious engagement with book design. The first examples, from 1965, are three small books from a series of literary texts. Here the overall typography is asymmetric on the covers and symmetrical inside the books. Yet in one these books headings to text are treated symmetrically; in the other two, headings are placed asymmetrically. Of course, the sequence of books here shows a development: a growing assurance and sophistication; a greater willingness to devise new forms in which to present the material. In some later books, it hardly makes sense to use the terms

Micro-typography. See Jost Hochuli: *Detail in typography.*



Designing books: practice and theory
著：Jost Hochuli, Robin Kinross
D：Jost Hochuli
発行：Hyphen Press, London
イギリス 1996年
255 x 170 mm 上製
フォント（DTP pt）：
Monotype Baskerville Regular, Italic,
Adobe Univers 75
10 pt / 13 pt 送り,
8 pt / 11 pt 送り

'symmetrical' and 'asymmetric'. Both principles of configuration are present in some of these books, sometimes on the same opening.

The captions to these reproductions try to explain things of interest, from a designer's point of view. From this point of view also, there is a hidden dimension to the examples. I refer to everything that happened in order to bring the final product into existence: sketches, layouts, dummies, specifications, marked proofs, and so on. It is of course quite usual to neglect interim materials in discussing design. And it may well be that the designer has thrown away most of these papers at the end of a job, glad to tidy the desk and make space for the next task. But we can regret the loss, perhaps especially in the case of Jost Hochuli and designers of his generation.

So, something that is not revealed in the third part of our book is the part that hand-work plays for Jost Hochuli. He will often think out the basic approach to the design of a book through delicate thumb-nail pencil sketches. Display lettering on trial layouts he will draw with black or coloured pencil, pen or thin brush, to a high level of finish. Proofed text will be pasted up with greatest precision, as instruction to the compositor. In this last practice especially there is a kind of morality at work. The collaborative work of design and production relies for its success not just on clear communication between the people involved—though that is essential and sometimes difficult too—but on each person doing their work as well they can. Then a mutual respect will grow.

As a student, Jost Hochuli learned the expected drawing skills. But he was unusual in the commitment that he began to give to writing and lettering, especially from his time as a student of Walter Käch at the Kunstgewerbeschule Zurich. He began to cut letters in wood, to the highest standards. So far, the main published result of this activity is the portfolio, *Schriften, in Holz geschnitten* (1980).

A background of handcraft-skills is thus one special dimension of Jost Hochuli's work. Another dimension, quite normal to any typographer trained in Switzerland, but unusual for many other cultures, is his experience as an apprentice compositor of type. Here lies the roots of his concern with 'detail in typography', and his conviction that successfully handled detail is a necessary foundation of good work. There is a third special dimension. This is his role as a board member of the 'Genossenschaft' (co-operative) that runs the VGS Verlagsgemeinschaft St.Gallen, for whom he has been house designer. So here he has been able to design in the largest sense: having a say in the selection of books to be published, and able to take part in the editorial shaping of a book. In the Typotron series associated with the VGS, he has sometimes been an author as well as editor and designer.

Several of the books in part three thus show an unusually intense degree of involvement from their designer. At an opposite extreme from this, one knows that there are firms that publish hundreds of books a year, perhaps in standardized, series formats. Here the de-

Jost Hochuli
（ヨースト・ホフリ）

1933年－ スイス
ブックデザイン／グラフィックデザイン／
タイポグラフィ／タイプデザイン／出版／デザイン教育

ヨースト・ホフリはスイスのザンクト・ガレンの美術工芸学校、チューリッヒ応用美術学校、パリのエコール・エティエンヌなどに学んだ後、印刷現場に勤め、1959年に自身のスタジオを設立。教職にも携わりながらブックデザインに従事する。ホフリは1985年の『TM』で紹介されたが、日本では2017年に『Detail in typograhy』（1987年）が翻訳出版されるまで、その存在が知られることはなかった＊。

ホフリは20世紀的作家主義／造形主義でないという点において同世代の他のデザイナーとは異なる。自己のスタイルをアイデンティティとはしないのだ。また、知識と経験に基づくデザイン哲学が全ての仕事に通底している。

そうしたホフリの精神を共有し、広めた人物としてロビン・キンロス（p. 098）の存在は大きい。キンロスは自身のハイフン・プレスから『Designing-books』（1996年）や先述の『Detail in typography』（原著1987, 2018年）を刊行したほか、ホフリについての解説・寄稿も多い。

『Designing books』（pp. 104–105）は「Practice and theory」というサブタイトルが示すように、ブックデザインの考え方をホフリ自身の仕事を題材に解説したものだ。書体は本文にバスカヴィル、見出しにユニヴァース75が用いられている。

組版はジャスティファイ、プロポーションは縦長でソリッド。ゆとりある左右のマージン、天の際から下へとストンと組まれた組体裁は伝統的ではあるが、紙面構成は古典のそれではない。

基本構造は横6グリッドのうち本文4グリッド、キャプション2グリッド。左右非対称の柱・ノンブルと本文とを区切る罫線は、セパレーション機能と紙面の緊張感を保持する機能を併せ持つ。ホフリのタイポグラフィは古典と近・現代の融合なのだ。

その意味において、ホフリはヤン・チヒョルト（p. 047）を彷彿させる。チヒョルトは1920年代に新しいタイポグラフィを主導しつつも、後年は伝統的なタイポグラフィに回帰していったとされる。しかし、その古典的空間もまた、チヒョルトの視感覚によって近代的な造形として制御されていた。

ホフリはそのことにいち早く気づいたタイポグラファである。チヒョルトの伝統様式の今日的解釈とルーダーの空間的視感覚制御の融合。それがホフリの造形言語だといえる。

＊備忘録としてホフリが関わった書籍と著作のいくつかを紹介する。
- *Jan Tschichold, Typograph und Schriftenwerfer 1902–1974, Das Lebenswerk*, Zürich: Kunstgewerbemuseum der Stadt 1976
  チヒョルトの没後2年に行われた回顧展図録
- 『ディテール・イン・タイポグラフィ』
  監修：麥倉聖子、翻訳：山崎秀貴
  Books & Design、2017年
- Adrian Frutiger,
  Zeichen (Typotron-Heft 7),
  St. Gallen: Typotron, 1989
- J. Christoph Bürkle et al,
  Jost Hochuli: Printed matter, mainly books,
  Verlag Niggli, 2002

—

ホフリは2010年、ローランド・シュティーガーとヨナス・ニーデルマンとともに書体制作会社 ABC Litera を設立。ホフリの書体「アレグラ」をリリース。

---

pp. 107–109
『アイデア』No. 337
かたちをあたえること ひとつのものが
つぎのものをうみ それがさらに……
プロセスについての思弁的論考――
流転する世界（浮世絵）のレンズを通して」
D：John Warwicker
日本語組版：白井敬尚
発行：誠文堂新光社 2009年
297 x 225 mm 並製
フォント（DTP pt）：
Storm Baskerville Text, A1明朝
16 pt, 7 pt / 14 pt 送り,
5 pt / 11 pt 送り, 4 pt / 7 pt 送り

John Warwicker
（ジョン・ワーウィッカー）

1955年－ イギリス→オーストラリア
タイポグラフィ／ブックデザイン／フィルム・ビデオ・インタラクティヴ／ドローイング・ペインティング／ブランディング／写真／デザイン教育／出版

ジョン・ワーウィッカーはロンドンのクリエイティブ集団「tomato」（1991年－）の創立メンバー。その活動はグラフィック、映像、アートワーク、パフォーマンスなど多岐にわたる。エレクトロニック・ミュージック・グループ「Underworld」もそのメンバーであることも知られている。

このページ（pp. 107–109）は、ジョン・ワーウィッカーがデザイン誌『アイデア』に寄稿したヴィジュアル・エッセイで144ページにわたる大特集である。

tomatoに対する既存のイメージはワーウィッカーの単著『The Floating World』（Steidlmack, 2008年）とそれに随伴した本書によって見事に覆される。

紙面ではポストデジタル、ポストグローバル時代の制作についてのジョンの思考が、テキストとイメージの布置の中に断片的に、しかし生成的に編まれていく。紙面構成の先行事例として、マラルメの『Un Coup de dés（骰子一擲）』（1897年）やジョン・ケージの『Lecture on Nothing』（1959年）、『音楽と舞踏に関する2ページ、122』（1961年）などが思い浮かぶ。

ジョンのアートワークを含めた古今東西の図版と写真、テキストが散りばめられた誌面。書体はバスカヴィルでサイズ、体裁は全て可変。ジャスティファイ、左頭揃え（右端揃え）右成り行き組（左成り行き組）のラギッド。融合する古典と近・現代。テキストはジョンによって組まれ、ジョンの指定したページに日本語訳が入る。縦組というジョンのオーダーに対して、ページごとに適合させた日本語組版。

驚くほど多いエリック・ギルのテキストからの引用と、ギルについての言及。そしてタイポグラフィに関するジョン自身の考え方、捉え方。タイポグラフィは、五感と身体を通して語られていく。

ときに静かに、ときに叫ぶ。だらだらと話し続けたかと思えば、ぽつりぽつりと断片が語られる。大切な言葉は囁くように語られ、読者の耳をそばだたせる。

音は点になり、線になり、面になり、やがて言葉となる。記号、約物は星屑のようにちりばめられる。型のない型。あるのはジョンの身体と声。

日本語組版でジョンの呼びかけに応える。テキストを組むこととは、すなわち対話すること。フレームは3mm方眼、禁断の領域である。

¶ cultures are flowing together in most curious way
& the symbols of these cultures are disseminated &
used across the world –
floating free of their orginal use ,
context &
meaning
containing only a memory or shadow
of their original territory or
intent .

the apparently seamless frame of cultural
convention is now fractured into a million free
particles spawning millions more ...∞
all subject to
the continuous flux
of the ebb & flow
of the electronic 'see' .
singularity has given way to a plurality
the generative motor of cultural progress
the idea of development & evolution
with its exclusive hierarchy of value
&
prescribed boundaries
has been usurped by process
& a polymorphous
relativity .

this new version of the man_made world does not mean that the past is
obliterated .
rather it is absorbed, re-contextualised & infected by the new .
and what is considered the past is moving ever closer to the present .
as our environment changes our mental picture how we relate to each other &
how we communicate
also changes .
content, language, form & structure has to
respond & adapt .
at the heart of this new paradigm there is an unresolvable tension
& incompatible chemistry between our linear language
& way of thinking
& the multiplicity of information
& distraction that now surrounds us
& threatens to engulf us with all aspects of its relativity .

fg contemporary on typography:

inclusive of silence
inclusive of sound
inclusive of music
inclusive of drawing

inclusive of narrative

inclusive of composition
inclusive of notation
inclusive of strategy
inclusive of system
inclusive of language

optik

ukiyo-e

wayposts

process

typo-graphics, typœtics
the typographic mind:

the contemporary cultural
context;

¶ for those of use that live in or engage with in this accelerated version
of the world the craving for, & the production of, the *new*
is part of the everyday physics of cultural consumption .
cultural theory has talked of this present age being a period of transition,
but what if this transition is now the permanent state?
from the western perspective
{its historical, philosophic, poltical & economic *optik*}
the idea of progress born in RENAISSANCE and nurtured through
THE AGE OF ENLIGHTENMENT AND REASON & MODERNISM
– with its emphasis on the ideal –
is being engulfed and deconstructed by relativity & process .
but the west is now one of many relative philosophic | cultural models
& all of these models
are having to adjust to the multi-faceted contemporary driven by process
& contextualised by relativity .
it is true that exchange of all types has been part of the cultural development
throughout the world since the dawn of history. virtually all tribes & cultures
have been affected in this way – either by blatent force or subtle osmosis.
their way of *being*, their values, their languages & the way they think about
themselves and others has always been in continuous adjustment & flux.
the difference within our present era in relation to the past lies
in the acceleration, density & complexity
of commodity & exchange .

fg. october 31st 1517. when MARTIN LUTHER nailed his 95 *theses* to the notice board of the church in WITTENBERG he could hardly have predicted the revolution in ideas that followed. his intention was to reform the catholic church through orderly debate but as *one thing led to another* a new body of theogical opposition was established
the protestant church – with
its radically different
point of view {lens, *optik*} - the reformation -
& this point of view & its implications are a still a major force in shaping the contemporary world .
it would have been impossible for LUTHER to have predicted the effect of his action {rather than his intention} would have had on type & typography .
the printed bibles of the time were written in latin,
the language of the cultural elite & politically powerful. LUTHER's desire for the word of god to be available to all would not have been fulfilled had it not been for JOHANNES GUTENBERG & the new technology of the printing press. bibles could now be printed in german for germans, which *in turn* created a new form of german cultural identity
communicated & cemented through the widespread use of its distinctive typographic form, the blackletter. the blackletter is a good example of giving words a particular expressive force that has a powerful cultural, political & philosphical resonance .
as argument & counter-argument, for an against the reformation, spread across europe the political & cultural control of the catholic church was energetically transferred into the hands of anyone who could afford a book or could read – which *in turn* stimulated the self-evident need for education & literacy .

the BIBLIOTHECA UNIVERSALIS of 1545 by CONRAD GESNER is evidence of this rapid transformation.
BIBLIOTHECA UNIVERSALIS was a comprehensive 'universal' bibliography – *a book of books* – that listed all the first printing of works in latin, greek & hebrew – 10,000 works by 3,000 authors. three years later he published the PANDECTÆ, a catalogue with 19 separate headings each dedicated to a different scholarly discipline, the entries & authors were cross referenced. it's interesting to note that the pages were also supplimented with dedications that happened to include book lists from his own publishing house. combine this with the creation & refinement of indexing systems of the same period, via the work of PAUL OTLET {1868-1944} – one of the founding fathers of infomation science – & it's an easy jump of 450 years to the cultural impact of the internet, the philosophical basis world wide web & the form & function of its search engines that have an economic support leveraged though the advertisments on the 'page'.

音を通じて、思想を言語に変換する、
および／あるいは、
言語を思想に変換すること。

応答反応のなかで旅を方向づけ、
舵取りし、形を与えること。
マッピング——そのプロセスを解釈し、
ひとつの等価的表現として編集し、
形を作り替えること。

タイポグラフィへ：

静寂に／と／または
音声に／と／または
音楽に／と／または
ドローイングに／と／または
語りに／と／または
コンポジションに／と／または
記譜に／と／または
戦略に／と／または
システムに／と／または
言語に／と／または
視
タイポ－グラフィックス
タイポエティクス
浮世絵
ウェイポスト
プロセス

流転する世界における タイポグラフィ的精神の読解。

このかたちの成形プロセスは、等価的なものとして存在している。
音の譜面（ひとつの命題）、および／あるいは可視化される音の枠組みとして。
どちらにしても、この視覚的造形物は、それを読む人の解釈や、黙読の過程で
内的に発話される声の編成を方向づける。このような枠組みはその内側に、
元となった思想の将来的な展開可能性ばかりではなく、
それに先立つ思想やその企図にまつわる感情や感覚をも含み込んでいる。

この枠組みは読者が感じ、解釈するための触媒なのだ。

時間と経験は作品のなかに持ち込まれる。

時間と経験、その注入。
意図。
かたちを与えられた経験、運動量。
形成。かたちをあたえること。ものづくりのプロセス。
反応。ものづくりのプロセスに対する、さらに
反応。つくられつつあるものに対する。
流動。作品はおのずと成る。

時間のなかで
かたちを成形し、
空間を形成すること。

すべては時間の中で
合流し発話される、

「〜へ」と
「〜から」の
さなかに。

thought
into
language
&or
language into
thought
by way *of*
sound

¶ this sculptural process exists as an equivalent;
either as a musical score {a proposition} &or
as *frame* of visible sound
or *field*
either way it directs the reader to interpret,
to orchestrate their
internal voice when they are *in* the *process of*
reading
this frame carries within it the antecedence of the original thought &
the sensation of its intention

directing. navigating & shaping the journey — as well as its future potential
in response — it is a catalyst for the reader to feel & interpret
mapping. interpreting the process, editing — time & experience – brought to the work
reshaping. as an *equivalent* — infusion
in time — intention.
presentation. the reading *of* experience shaped, momentum
forming. formgiving.
response. to the process of making &
to what is being made
flow. the work forms itself

the form^{ing} *of*,

space in&with

process of making

all with*in*
the to & fro;

into typography:

in & with &or silence
in & with &or sound
in & with &or music
in & with &or drawing

in & with &or narrative

in & with &or composition
in & with &or notation
in & with &or strategy
in & with &or system
in & with &or language

optik

typo-graphics
typœtics

ukiyo-e

wayposts

process

, typœtics

of the typographic mind:

in the Floating World:

in*fl*ux^{d} &utter^{d}

intime

•

組版造形名作精選
［和文］

日本のタイポグラフィは幕末から明治にかけて、活字製造と印刷の機材・資材および技術が海外から導入されたことに始まる。その立役者は長崎出島のオランダ通詞本木昌造（1824−75年）である。その門下生、平野富二（1846−92年）は、本木の要請により東京の築地に活版製造所（1872/73年）を創設。同社の明朝体は瞬く間に日本全国に伝播した。この築地書体はやがてもう一つの活字潮流となる秀英舎の明朝体へも引き継がれる。築地体も秀英体も150年にわたり本文用書体の源であり続け、今なおデジタルタイプの最前線でも開発され、使われ続けている。

活字版印刷黎明期の明治初期より中期あたりまでの活字組版は、いわゆる活字製造所、活版印刷所主導型ですすめられた。この時期の組版に対して造形面や審美性なりを問いかける必要はない、とまではいわないが、本書で取り上げるものは明治中期以降に確立したといわれる近代日本語文章法（表記法、文章構成法）による組版に焦点を絞ることとした。

史実として記述するならば、夏目漱石の『吾輩は猫である』（1905年）や、永井荷風『珊瑚集』（1913年）をその筆頭に取り上げるべきであろう。が、まずは恩地孝四郎（pp.133−137）の師であり兄貴分、竹久夢二（1884−1934年）から話を始めてみたい。

夢二のブックデザインは今日の目から見ても実に魅力的だ。『夢二画集』各巻（洛陽堂、1909−11年）、恩地とのコラボレーション『どんたく』（実業之日本社、1913年）と『小夜曲』（新潮社、1915年）。そして『セノオ楽譜』（セノオ音楽出版社、1916−27年）、『凧 竹久夢二童謡集』、『夢二童話集 春』（共に研究社、1926年）…… ありきたりではあるが、書き出したらキリがない。その夢二をデザインという側面からサポートしたのが恩地である。

詩人萩原朔太郎（1886−1942年）の第一詩集『月に吠える』（感情詩社／白日社出版部、1917年）は、恩地孝四郎の盟友、若き版画家の田中恭吉（1892−1915年）に朔太郎がデザインを依頼したものの、恭吉の病により、結果的に恩地がデザインをすることとなった書籍である。続く1923年の『青猫』（新潮社）の組版造形は『月に吠える』と同様、天地左右のマージンが必要以上にたっぷりと取られている。これはのちに刊行される堀辰雄の『美しい村』（野田書房、1934年）、『風立ちぬ』（野田書房、1938年）のブックフォーマットに先駆けた先進的なマージン設定だ。

この恩地が組版造形に果たした功績は計り知れない。恩地が盟友、志茂太郎（p.133）と「開拓」したアオイ書房でのブックデザインの多くは写真植字によるもので、そこでの文字組版に対する挑戦と成果は再評価されなければならないだろう。

とりわけ1935年に刊行が始まった『書窓』の刊行は非常に意義深い。同誌は特集だけでなく小さな記事でさえ活字、組版、印刷、造本を取り扱っている。なかでも1936年2月の2巻5号は一冊すべてが「印刷研究特集」。1941年9月の12巻2号の「ローマ字印刷研究」では、古今の欧文書体と組版が取り上げられ、進取の気質に富んだ志茂と恩地の心意気が感じられる。

大正から昭和初期にかけて北原白秋（1885−1942年）や室生犀星（1889−1962年）、谷崎潤一郎（pp.120−121）など作家や詩人たちは精力的に出版活動を行った。この時代、印刷と製本の技術と質はピークに達し、刊行される書籍は粋を極めた仕上がりとなっている。

泉鏡花の著作を手掛けた小村雪岱、同じく鏡花の装幀を手掛けた鏑木清方（pp.122−124）、次世代人として恩地に私淑した北園克衛（pp.138−140）や四季派の堀辰雄（pp.125−129）、立原道造ら、フランス文学系文人の手掛けた書物は、いずれもがこの時代に上梓されている。

画家でありデザイナー、劇作家、演出家、舞台芸術家の村山知義（1901−77年）は、渡航したベルリンで20世紀初頭のヨーロッパ新興芸術運動を肌で感じ取り、帰国後には美術家の柳瀬正夢、詩人の尾形亀之助らと「マヴォ」を結成。同名の機関紙のデザインには、本書の欧文編でも取り上げている構成主義やダダの影響が見てとれる。

なかでも同人・岡田龍夫デザインによる詩人萩原恭次郎（1899−1938年）の詩集『死刑宣告』（長隆舎書店、1925年）はその本文造形において注目される。同書の「詩」は大小の活字や幾何学的な図形がビジュアルに構成されたものだ。『死刑宣告』のデザインを担当した岡田はその巻末で「印刷術の立體的斷面　立體から綜合へ、綜合から構成へ」と題し、「活字とインテルの配置、詩と畫の組み合せ方、すなわち、全體から見た場合の巧果（構成）に重きをおいた」、と記した。恩地と同時代の前衛芸術の系譜にある造形者として、岡田の名を挙げておく必要はあるだろう。

この時期にまったく別の領域から出版活動に向かったのが、柳宗悦（pp.115−119）と寿岳文章（pp.115−119）である。前衛芸術運動が盛んだったこの時期より遡ること1914年、ウィリアム・ブレイクの芸術に傾倒し、先陣を切って行動を起こしたのが柳宗悦であった。そこに続いたのが寿岳である。二人は『ブレイクとホヰットマン』（pp.116−117）での協働以降、手仕事に基づいた美しい書物のあり方を探究していく。彼らは同時代のスタンリー・モリスン（pp.034,036−037）やエリック・ギル（pp.035,040−041）の思想を紹介しながら、19世紀ヴィクトリア朝のデザインや、フラーロン派の流れにある保守的、伝統的デザインの系譜にある組版造形を日本語において試みていったのである。

以上のような戦前の開拓者に続き、戦後日本のグラフィックデザインの第一世代としてデザイン界を牽引したのが山名文夫、原弘、亀倉雄策である。

彼らは、先行する大正・昭和初期の芸術、商業美術を受

け止めつつ技術的に発展させ、戦後の日本をデザインの力を用いて豊かにしようとしていった。

戦後のグラフィックデザイン業界のリーダーとして君臨した亀倉が手掛けた数多くの書籍のなかでもとりわけ目を引くのは、写真を中心とした豪華本であろう。写真が主役ゆえ、テキストは添え物レベルだが、モダンデザインの力強さがひときわ際立った紙面レイアウトの丈夫ぶり。

亀倉を動とすれば、静として存在したのが原弘(1903－86年)である。原は「ブックデザインの天皇」とも称されたデザイナーだが、彼の代表的なブックデザインの多くも写真を中心としたエディトリアルデザインであった。

1960年代から70年代は、いわゆる高度成長期。生活環境は日々改善され、生活は豊かになり、社会は活気づいた。その反面、戦前生まれと戦後生まれの思想や哲学、社会的な立場や待遇のズレによる世代抗争がいたる所で勃発した。混沌とした時代、けれども異様なほどに熱気に溢れた時代であった。

60年代から80年代初頭にかけて、杉浦康平(1932年－、pp. 162－177)、清原悦志(1931－88年、pp. 140－147)、勝井三雄を筆頭とするグラフィックデザイナーは同時代のヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン(pp. 057－061)やカール・ゲルストナー(pp. 067, 070－071)などのモダン・タイポグラフィを紐解き、日本語組版の原理と構造に適応させていった。

そうした中にあってひときわ異彩を放ったのが横尾忠則(pp. 158－161)、宇野亞喜良、粟津潔といった、反モダンデザイン派のアヴァンギャルドなデザインであった。彼らのデザインは当時の若者に熱狂的に迎え入れられ、時代の象徴としてアイドル的存在となった。

1970年代から80年代にかけては広告が隆盛を極め、多彩なビジュアルが時代を華々しく彩っていった。広告における文字組版は、金属活字に変わって写真植字へと移行。印刷現場にあった文字組版業務はグラフィックデザインの分野においては新興の写真植字会社へと移った。けれども、金属活字による書籍本文組版は次世代の電算写植、DTPへと移行するまでは前線であり続けていた。

1980年、デザイン誌『アイデア』の別冊として『タイポグラフィ・トゥデイ』がヘルムート・シュミット(pp. 202－213)の編集・デザインによって刊行された。『タイポグラフィ・トゥデイ』は、第二次世界大戦後のモダンデザインの中核的存在といえる「スイス・タイポグラフィ」の思想と実践を紹介するもので、多大な影響をデザイナーに与えた――とされているが、刊行当時、シュミット氏の真意はどれほどまでに日本の読者に届いていたであろうか。

1983年、アメリカ・イェール大学に学んだグラフィックデザイナーの新島実(pp. 196－199)が帰国。帰国後まもなく新島はスイス・タイポグラフィの原理を日本語でわかりやすく説き、そのメソッドを惜しげもなく開陳した。その新島の影響を直接的に受けたのが、板東孝明(pp. 214－215)、そして西野洋(pp. 214, 218－219)である。

スイス・タイポグラフィは別名インターナショナル・スタイルとして1950年代以降、世界各地で同時多発的に再興したものだ。シュミット、新島らによる本格的な紹介以降、スイス・タイポグラフィのメソッドは掴みどころのない「オリジナリティ」という言葉に翻弄されていた1980年代、当時の若いデザイナーにとって一つの光明となり、その時代精神として浸透した。

しかし、やがてそのスイス・タイポグラフィの系譜も行政主導型の公共施設や建築関連のデザインに応用され、瞬く間に一般化・普遍化し、従来の先進性を失っていった。

その一方、モダンデザインが均質で単調、生気のないデザインに陥る危険性について、日本におけるモダンデザインの第一人者だった杉浦は早くから気づき、1970年代半ばよりポストモダン的、アジア的な視点をもったデザイン語法を探究していた。その薫陶を受けたのが、鈴木一誌、戸田ツトム(pp. 180－186)、羽良多平吉(pp. 187－195)、そして中国の呂敬人(pp. 178－180)らである。彼らの仕事は1980年代の人文系・思想系の風景をまたたくまに更新していった。

また時を同じくしてパーソナルコンピュータによるDTPが世間を賑わせるようになってくる。この時期は日本語フォントが圧倒的に不足していたこともあり、世間が騒ぐほどにコンピュータによるデザインが浸透したわけではなかった。それでも90年代中頃にはフォントが充実し始め、多くの印刷所やデザイナーは徐々にデジタル環境へと移行した。その最前線のDTP組版に果敢に立ち向かったのが戸田ツトム、鈴木一誌、向井裕一らであった。

2000年代に入り、人々は改めて自分たちの足元を見つめ直し、生活そのもののありようを考え直すこととなる。人にとって豊かな生活とは、地域のコミュニティのあり方とは、自然との向き合い方とは。衣食住すべてが等身大の生活として見直されていく。

こうした時期に登場したのが、雑誌『ku:nel(クウネル)』(マガジンハウス、2004年創刊)をデザインした有山達也(pp. 224－225)であった。彼の手掛ける自然体の組版造形は20世紀の出版文化と、コンピュータによる喧噪を通過した、一つのスタンダードを提示していた。

2000年代以降の四半世紀、組版造形はいかに変化したのか。デザイナーの世代も書物の表情も一変した。デジタル環境、ネットワーク環境により情報伝達のあり方は激変した。出版点数は減り続け、人々は書物でなくスマートフォンを片手に「本」を読む。変わったものはなにで変わらなかったものはなにか。

それでも新書体はリリースされ続ける。その微妙な差異を読者は意識的にも無意識的にも感じる。そのわずかな進化こそがタイポグラフィの進化なのかもしれない。

柳宗悦（やなぎ・むねよし）
1889−1961年　東京
民藝運動／美術・工芸評論／宗教哲学
思想家

寿岳文章（じゅがく・ぶんしょう）
1900−92年　兵庫→京都
英文学者／随筆家／書誌学／和紙研究家／民藝運動

『ブレイクとホヰットマン』（pp.116−117）は柳宗悦と寿岳文章の共同編集により1931年から32年にかけて発行された研究誌である。

柳宗悦は手仕事によって作られた日用品に「用の美」を見いだす「民藝運動」の創始者であり主唱者だ。柳は学生時代から武者小路実篤、志賀直哉らと交流し、1910年に文芸と美術の雑誌『白樺』に参加するとオーギュスト・ロダン、ウィリアム・ブレイク＊に傾倒し、1914年には700ページ以上におよぶ大著『ヰリアム・ブレーク』（洛陽堂）を刊行した。

1925年に陶芸家・富本憲吉、濱田庄司、河井寛次郎と「日本民藝美術館設立趣意書」を発表し、1931年には民藝運動の基幹メディア雑誌『工藝』を創刊。1934年に運動の母体となる日本民藝協会を発足させ、1936年には日本民藝館を開設、初代館長に就任した。

一方の寿岳文章は神戸に生まれ関西を拠点に活動をした英文学、書誌学、和紙研究家である。1924年、京都帝国大学文学部文学科選科入学。在学時に柳宗悦との交誼が始まる。1929年にブレイクの書誌を刊行し、1933年からは京都向日市に向日庵と称した居を拠点に執筆や出版活動、書物や和紙の研究活動を展開した。

『ブレイクとホヰットマン』はウィリアム・ブレイクとアメリカの詩人ウォルト・ホイットマン＊、2人の詩の翻訳と両者についての論考で構成されている。扉標題には2人の共編とされているが、巻末には寿岳一人の名が編集として印されている。本体は16ページが3折で48ページ。

判型は明らかに意図的な黄金比（1：1.618）だ。本文は横1段組。句読点は「,」「.」で統一され、引用符は「“”」「‘’」のような欧文スタイルが使用されている。注釈や書誌データの組体裁およびイタリックの適用法、創刊号からの通し（ノンブル）は組幅左右センターで、書体はイギリス伝統のキャズロン・ノンライニング・フィギュア。版面はイギリスのプライベートプレス仕様ともいえるフォーマットに準拠。マージンの比率は、天・ノド1：小口1.3：地2。書体の選択や版面のプロポーションを含め、当時にあっては相当に先進的な組版だ。別のページには2行取りの和文イニシャルが行頭に使用され、また、セパレーターとして約7パイカのオモテ罫が版面左右センターに使われている。これらは二人がイギリスの伝統様式および19世紀ヴィクトリア朝様式の組版を詳細に調査・分析した成果だろう。

第1巻第1号の巻頭では、柳が「ホヰットマンに就て」を、寿岳が「ブレイク研究への序説」「ブレイク小品詩集」を担当執筆。巻末広告には寿岳の『ヰルヤム・ブレイク書誌』（1929年）、『書誌学とは何か』（1930年）、柳の『工藝への道』、と並んで月刊雑誌『工藝』創刊号告知（1931年1月）が掲載されている。

民藝運動の基幹メディアである『工藝』の紙面は『ブレイクとホヰットマン』とは180度様相が異なる（pp.118−119）。ここに掲載している号の表紙は「安来織」による布装、本文用紙は柳が『工藝』44号（1934年8月）のために特注した島根の「石州市山」が用いられている。袋綴じの本文の版心（和漢書の二つに折った1丁の折り目の細長い部分）に魚尾（各丁の折り目「版心」の上または上下にある魚の尾の形をした飾り）はなく、辺欄（枠罫）は天地の水平にあるのみ。縦組の本文版面の重心はグッと下げられ、天頭が広く地脚は狭い。書体は凸版印刷の見本帳『活版略見本』（1933年）に掲載されている後期築地明朝と秀英3号明朝が用いられ、組版はぶら下がりなしのジャスティファイである。

この号は寿岳の装幀論に始まり、ウィリアム・モリス、エリック・ギルの訳文へと続く。掲載ページはギルの翻訳であるため、段落改行にはギルの『エッセイ・オン・タイポグラフィ』（pp.040−041）で使われたパラグラフマーク「¶」が印されている。『工藝』はモダンと古典の融合といえる。

柳や寿岳が先鞭をつけたイギリスを中心としたブックタイポグラフィ研究の系譜は、同時代を併走した庄司浅水＊、個人印刷所「嘉瑞工房」の井上嘉瑞＊、アオイ書房を主宰した志茂太郎（p.133）らをはじめ、アスタルテ書房の生田耕作＊、ウィリアム・モリスに関する数多くの著作を執筆・刊行した晶文社の小野二郎＊、さらにはタイポグラフィ研究の河野三男＊らへと受け継がれていった。

欧文組版から日本語組版への置換および転用・応用は、こうした研究者たちの地道な研究・論考とその実践という背景があってこそ発展してきた。今、そのことを改めて確認したい。

＊ウィリアム・ブレイク
William Blake　1757−1827年　イギリス
詩人、画家、銅版画職人。
ロマン主義において最も重要な芸術家の一人。代表作の『無垢と経験の歌』は、独自のレリーフ・エッチングの手法を用いた彩色印刷で1794年に刊行。そのほかダンテ『神曲』（1826−27年）、ミルトンの『失楽園』（1808年）の挿絵が知られている。

＊ウォルト・ホイットマン
Walter Whitman　1819−92年　アメリカ
詩人、随筆家、ジャーナリスト。
超越主義から写実主義への過渡期を代表する作家であり、アメリカ文学において最も影響力のある作家の一人。

＊庄司浅水（しょうじ・せんすい）
1903−91年　宮城
書誌学研究家、ノンフィクション作家。
1931年、佐々木幸四郎、斎藤昌三らと雑誌『書物展望』を創刊。

＊井上嘉瑞（いのうえ・よしみつ）
1902−56年　東京
印刷者、欧文組版研究者。
1937年、専門誌『印刷雑誌』に「田舎臭い日本の欧文印刷」掲載、印刷業界で大きな話題となる。1939年、個人印刷所「嘉瑞工房」を設立。
1941年、『書窓』（アオイ書房）上にて志茂太郎との共著で「ローマ字印刷研究」、「ローマ字印刷研究・図集」を掲載。
嘉瑞工房は弟子・高岡重蔵、昌生へと引き継がれ三代にわたって運営されている。

＊生田耕作（いくた・こうさく）
1924−94年　京都
フランス文学者、評論家。
フランス異端文学の紹介に努め、プライベートプレス「奢灞都館」（さばとやかた）を主宰。奢灞都館からの書物・書誌学系の訳書にT.J.コブデン＝サンダースン『この世界を見よ』（1991年）、A.W.ポラード『書物の余白』（1993年）がある。

＊小野二郎（おの・じろう）
1929−82年　東京
英文学者、思想家。
1960年、中村勝哉と晶文社を設立。
著作に『紅茶を受皿で――イギリス民衆芸術覚書』（1981年）、『小野二郎著作集1−3』（ともに晶文社、1986年）など。

＊河野三男（こうの・みつお）
1949年−　東京
タイポグラフィ研究家。
オックスフォード大学出版局・東京支社英語教育教材出版部にて編集に携わる。
著作に『タイポグラフィの領域』（1996年）、『評伝　活字とエリックギル』（ともに朗文堂、1999年）など。

Damon が單に，‘the true church or the Gothic cathedral’[1] と說明をあたへ，Wicksteed が‘a Gothic church’[2] とのみ說明をあたへてゐる所の太陽の下方に描かれてゐる寺院は，ヨブの一族のもてる杖の先の形造れる‘蛇の鍵形に頭下げたる上半身’によつて，その外側の模樣化がなされてゐるから，それらをブレイクの謂ふところの‘ドルイドの蛇’であると看做すことによつて，此寺院を‘ドルイドの寺院’であると推測してよいであらう．わたくしはまた，ブレイクが，‘イエスの宗教といふ只一つの宗教に團結した’[3] 猶太人の祖先はドルイドであるとなし，Abraham, Heber, Shem, Noah,[4] をドルイドと呼んだから，かれは，ヨブをもドルイドの血統と看做すことをためらはなかつたであらうと信ずる．

セルト民族が，天體及びそれを成せる諸要素に神性を感得した事は，ジェイムズ・マクファアスン[5] によつて書かれ，ジョン・スミス[6] によつても亦書かれてゐる．マクファアスンによれば，太陽，月，星，湖，海，森，山などは，最高造物主の次に位するものであり，そして，蘇格蘭のセルト民族間では，太陽といふ言葉 Cri-an 或は Grian は，“the trembling fire”を意味し，‘God’と同じ重さをもたせられてゐる．スミスは，ドルイドがあらゆる宇宙間の事物に生命があると信じ，神の象徵として太陽を崇拜し，太陽の常に輝ける國を天國と想像した事を述べてゐる．ゲイル語での月 Gellach は fair 或は pale の意をふくみ，また星 Rinnac は a point of light の意をふくんでゐることは，先のマクファアスンの如く，さほどセルト民族の兩者に對する神祕感を證明せぬが，セルト民族が天體の諸要素を神に類する神性を帶びたるものと信

1 S. Foster Damon, *op. cit.*, p. 226.
2 Joseph H. Wicksteed, *op. cit.*, p. 89.
3, 4 “Jerusalem: I.” 27, To the Jews. (G. Keynes, *op. cit.*, p. 597.)
5 *An Introduction to the History of Great Britain and Ireland, &c.*, by James Macpherson, *op. cit.*, pp. 216-217.
6 *Galic Antiquities, &c.*, by John Smith, *op. cit.*, pp. 23, 30, 31.

410

『ブレイクとホヰットマン』
第1巻第9号
D・編集：柳宗悦、寿岳文章
発行：同文館 1931年9月
菊判変型：230×140mm
絹糸3ヶ所中綴じ糸縢り手製本
鋳造活字（US pt）：
秀英9ポイント明朝
9pt / 5.25pt（五号二分）
印刷：似玉堂

じた事は確かである．ブレイクは，かれの詩や繪畫に於て，太陽を‘永劫’或は‘想像’の象徴となし，月を‘愛’，星を‘理性(リーズン)’の象徴とした．わたくしは，‘オシアン’の中にみゆる太陽とブレイクのそれとの比較を已に‘英文學研究’[1]に於て試みた．吾々は更に歩を進めるならば，太陽或は其他の天體の諸物につきてのブレイクの意相を，Jacob Böhme, Swedenborg, または此等の神祕家にふかき影響をあたへた希伯來神祕哲學 Kabalah[2] に辿ることができる．しかし，尠くともブレイクによつて書かれた太陽に對する頌歌は，アーノルドの所謂‘セルト的天才’オシアンのそれに最も似てゐることは誰しも否定しえぬ事實である．ブレイクが，靈的太陽と語つたこと[3]を傳ふる文獻は，かれが，太陽や月や星と語り合つたといはるるドルイドと同じく，禀質的にセルト的な想像をうけついだ人であることを證しないであらうか．

上代セルト民族がいかに汎神論的な且つ異教的な思想をもつてゐたかは，古くは，Cæsar, Pliny などの一般セルト民族文獻にみえ，近くは，武烈顚，蘇格蘭のセルト民族に關するスミス，ジェイムズ・マクファアスン，ジョン・ライスの文獻に，愛蘭のセルト民族に關する Ware, Toland, Keating, O'Halloran の文獻にみえる．ブレイクは，此のセルト民族の住める，原始的な信仰の國としての武烈顚を發見した最初の詩人であつた．かれにとつて聖書的な武烈顚，そして最も神聖なる武烈顚は，同時に‘ドルイドの諸寺院の間に牛津の河流’[4]を有する武烈顚であつた．

1 ‘Some Notes on Wm. Blake and Macpherson's "Ossian,"’ by Shôtarô Oshima. Pp. 538–540.（‘英文學研究’第十卷，第四．日本英文學會編．昭和五年十月．）

2 *Transcendental Magic*, by Eliphas Levi, translated by A. E. Waite: Wm. Rider & Son, London, 1923, pp. 100–103. その他各所．

3 "From Crabb Robinson's Reminiscences." (Arthur Symons, *op. cit.*, p. 291.)

4 "Vala, or The Four Zoas." Night the Second. (G. Keynes, *op. cit.*, p. 304.)

411

及著者の名前は、どこかに示されねばならない。書物の第一頁の上端に置かれるもよく、もし目次の頁があるなら其の上端に置かれてもよく、或は別に其の目的の爲に殘された空白の頁に置かれてもよい。¶これに出版者の名と所書きとをつけ加へることは、長い間の習慣であり、且法律がこれを强制してゐる。しかし廣告する上の必要を論外とすれば、これらは印刷者の名や記號と同樣、書物の終りに置かるべきである。そこがまた實際自然の理にも叶つた場所である。ところが實業界に於ては廣告することの必要が此の上もなく大切に感じられ、印刷上の要求も其れに反（そり）を合はせて來た形である。だがさう云ふ妥協は廢めて寧ろ此の事實を率直に表明し、書物の要求と出版者の要求との間に介在する現在の混亂を避け、出版者の名や所書きや記號は、書物當體の題扉、もしくは第一頁に先立つて其れだけの目的に用ゐられる頁に置かれた方がよい。さすれば書物を開いたときまづ略題と出版者の廣告とを示す爲に印刷せられた最初の頁があり、次に題扉、必要ならば副題扉や內容目次が來、其れに續いて同じ頁から、又は次の頁の上端から、本文が始められることになる。此の排列によつて印刷者と出版者と兩方の尤もな要求がみたされるであらう。

¶書物の嵩も忘れてはならぬ問題である。餘白を增し活字に挿鉛（レズ）を添へれば、頁の數は增すであらう。さうしてこれが樣々な理由から望ましい場合もある。たとへば讀みやすさが大いに必要とせられる場合には、活字に挿鉛（レズ）を添へると目的を果す助けになる。また本文が短く、從つて書物がたいそう薄い場合に餘白を廣くし挿鉛（レズ）を用ゐれば、書物として習

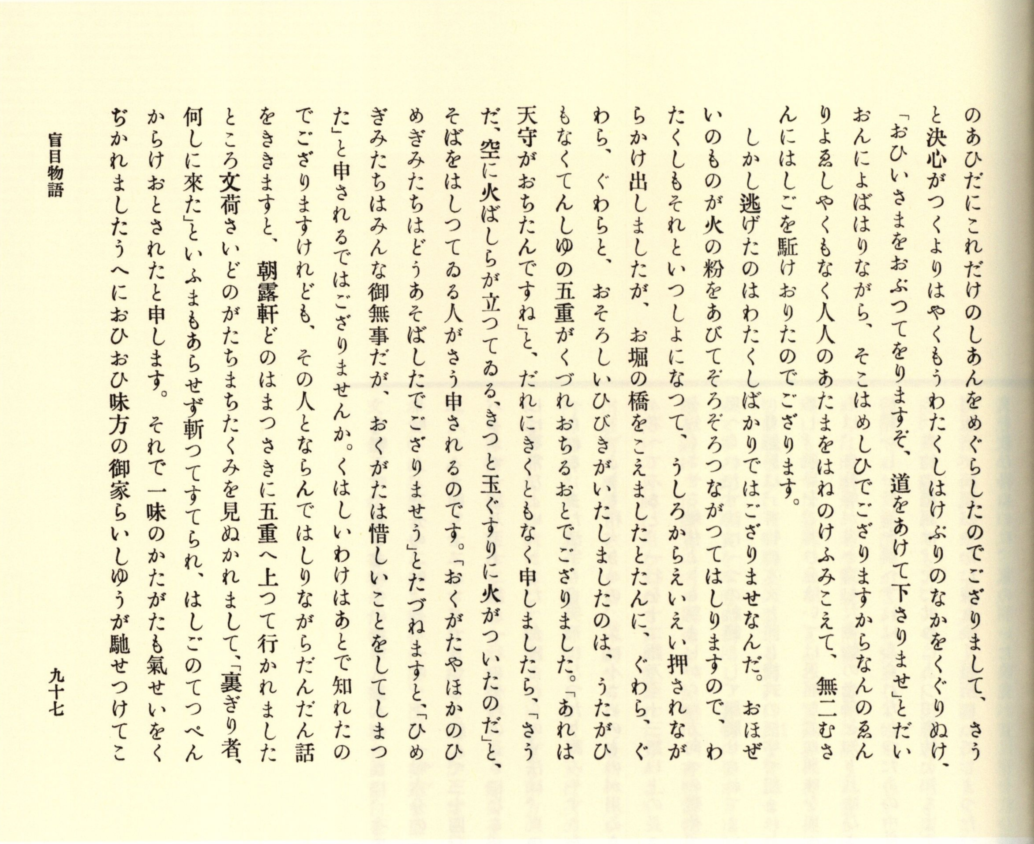
三一

『工藝』44
著・D：柳宗悦、寿岳文章他
装釘：安來織
扉・目次絵：芹澤銈介
小間絵：エリック・ギル
用紙：石州市山
発行：日本民藝協会
1934年8月
菊判変型：215 x 150 mm
鋳造活字（US pt）：
凸版印刷明朝体
（後期築地明朝、
秀英三号明朝）
10 pt / 11.5 pt
印刷：凸版印刷

三〇

¶幅五吋、長さ七吋半の標準八折本の一頁に、次の如く餘白を與へると假定する。內、半吋。上、三分の二吋。外、一吋。下、一吋六分の一。すると幅三吋半、高さ五吋三分の二（パイカ卽ち十二ポンドでぎつしり組んで三十四行）の版面が得られる。此の版面だとパイカで十語乃至十二語が一行の平均の長さになる。さうしてパイカは、手で持たれる本には尋常なよい大きさだ。勿論これらの寸法は、頁の合理性や妥當性を破らずに少しは變へられる。また活字も、突飛になつたり讀みやすさを損ねたりせずに、パイカ（十二ポイント）よりも稍大きめの、又は小さめのものが用ゐられ得る。しかし、生理的な便益を色々考へてみると、一行を十二語乃至十三語以上の長さに立ち到らせるやうな變化は、一行を短くさせる變化よりも望ましからぬ方向への變化であることは明白だ。其れゆゑここに與へられた寸法は一つの軌範として服膺せられてよい。

¶題扉は、書物の本文と同じ樣式の活字で組まれねばならぬ。大きさも同じならば尙よろし。題扉を、其れを除いては退屈な爲に興味を與へる唯一の源と看做す不幸な印刷者たちは、自分等が書き寫した書物の光榮を知り且味ひさへもして、おのづから其れらの書物に輝かしい發端を與へずにはゐられなかつたあの中世の筆寫師たちの淺ましい後裔である。書物の標題は、ただ其れによつて書物を知るよすがにすぎぬ。我々は題扉を印刷者や出版者が綺麗びやかに練り步く場所にしてしまつた。氣の利いた題扉が冴えない印刷の本文を救ひ得ぬのは、氣の利いた映畫が貧民窟を救ひ得ぬのと同然である。¶書物の題扉、


のあひだにこれだけのしあんをめぐらしたのでござりまして、さうと決心がつくよりはやくもうわたくしはけぶりのなかをくぐりぬけ、「おひいさまをおぶつてをりますぞ、道をあけて下さりませ」とだいおんによばはりながら、そこはめしひでござりますからなんのゑんりよゑしやくもなく人人のあたまをはねのけふみこえて、無二むさんにはしごを駈けおりたのでござります。

　しかし逃げたのはわたくしばかりではござりませなんだ。おほぜいのものが火の粉をあびてぞろぞろつながつてはしりますので、わたくしもそれといつしよになつて、うしろからえいえい押されながらかけ出しましたが、お堀の橋をこえましたとたんに、ぐわら、ぐわら、ぐわらと、おそろしいひびきがいたしましたのは、うたがひもなくてんしゆの五重がくづれおちるおとでござりました。「あれは天守がおちたんですね」と、だれにきくともなく申しましたら、「さうだ、空に火ばしらが立つてゐる、きつと玉ぐすりに火がついたのだ」と、そばをはしつてゐる人がさう申されるのです。「おくがたやほかのひめぎみたちはどうあそばしたでござりませう」とたづねますと、「ひめぎみたちはみんな御無事だが、おくがたは惜しいことをしてしまつた」と申されるではござりませんか。くはしいわけはあとで知れたのでござりますけれども、その人とならんではしりながらだんだん話をききますと、朝露軒どのはまつさきに五重へ上つて行かれましたところ文荷さいどのがたちまちたくみを見ぬかれまして、「裏ぎり者、何しに來た」といふまもあらせず斬つてすてられ、はしごのてつぺんからけおとされたと申します。それで一味のかたがたも氣せいをくぢかれましたうへにおひおひ味方の御家らいしゆうが馳せつけてこ

盲目物語　九十七

谷崎潤一郎（たにざき・じゅんいちろう）
1886－1965年
東京 → 兵庫 → 京都 → 神奈川
小説／戯作／随筆

『盲目物語』
著・D：谷崎潤一郎
発行：中央公論社　1932年
B5判（83.9％）函＋並製
鋳造活字（US pt）：
築地四号明朝
13.5 pt（四号）/ 10.5 pt（五号全角）
印刷：共同印刷
製本：両角製本所
製函：加藤製函所

谷崎潤一郎は、『痴人の愛』（1924年）、『卍』（1924年）、『春琴抄』（1924年）、『細雪』（1924年）をはじめとする膨大な作品を残すとともに、その芸術性、娯楽性において高い評価を得ている日本を代表する小説家だ。近年では『陰影礼賛』（1924年）が芸術論・デザイン論において言及されることも多い。

「私は自分の作品を単行本の形にして出した時に始めてほんたうの自分のもの、真に「創作」が出来上がつたと云ふ気がする。単に内容のみならず形式と体裁、たとへば装釘、本文の紙質、活字の組み方等、すべてが渾然と融合して一つの作品を成すのだと考へてゐる。」（「装釘漫談」、『摂用随筆』中央公論社、1935年所収）

こう語るように谷崎は小説をテキスト（内容）としてのみ見ているのではなく、活字組版を含む書物という物質（立体）的側面を含めて捉えていた。

さて『盲目物語』である。本書は1932年に中央公論社から刊行され、表題作を含む4篇の短編が掲載されている。盲目物語では織田信長の妹、お市の方を思慕する盲目の按摩が、彼女の悲運の生涯を耽美で優雅に、またときにエロティックに語りかけるという内容。話し言葉による独特の語り口をひらがなを多用した文体で表現し、艶めかしいほどの視覚イメージを付与している。

谷崎研究や書誌学においてはすでに語り尽くされたであろう本書ではあるが、ここではそれらの

ら申しわけのみちがない、かうして背中へおのせ申すやうになつたのはよくよくのえんといふものだからと、そんなふうにもかんがへられましたし、それに、わたくし、ほんたうはそんなことよりも、せなかのうへにぐつたりともたれていらつしやるおちやちやどののおんゐしき（臀）へ両手をまはしてしつかりとお抱き申しあげました刹那、そのおからだのなまめかしいぐあひがお若いころのおくがたにあまりにも似ていらつしやいますので、なんともふしぎななつかしいこころもちがいたしたのでござります。まごまごしてゐれば燒け死ぬといふくわきふの場合でござりますのに、どうしてそのやうなかんがへをおこしましたやら、まことに人はひよんなときにひよんなれうけんになりますもので、申すもおはづかしい、もつたいないことながら、ああ、さうだつた、自分がおしろへ御奉公にあがつてはじめておれうぢを仰せつかつたころには、お手でもおみあしでも、とんと此のとほりに張りきつていらしつたが、なんぼうおうつくしいおくがたでもやはり知らぬまにおとしをめしていらしつたのだと、ふつとさうきがつきましたら、たのしかつたをだにの時分のおもひでが絲をくるやうにあとからあとから浮かんでまゐるのでござりました。いや、そればかりか、お茶茶どののやさしい重みを背中にかんじてをりますと、なんだか自分までが十年まへの若さにもどつたやうにおもはれまして、あさましいことではござりますけれども、このおひいさまにおつかへ申すことが出來たら、おくがたのおそばにゐるのもおなじではないかと、にはかに此の世にみれんがわいて來たのでござります。かうおはなし申しますと、たいへん長いことぐづぐづいたしてをりましたやうでござりますが、そのじつほんのわづか

文献を頼りにしつつも組版に目を向けてみたい。

判型はB5判変型（B5判の257×182mmに対して実測では255×185mm）の横長。横長判というとそれだけで特殊な判型のように思える。確かに西洋の書物は縦長判で本文横組、和本は縦長判で本文縦組をそれぞれ基本形としてきた。しかし、日本においては横長判で本文縦組の巻子本という形式が古来から存在してきた。つまり、横長判で縦組という本書の形式もまた、理にかなったものだといえる。また、見開き単位で紙面を見たとき、右ページと左ページの本文が視覚的に連続する構造は、西洋の見開き単位によるプロポーションの捉え方、つまり、左右ページの一体化構造とは異なっている。

『盲目物語』の本文組版は、築地四号明朝（13.5pt）で、1行30字、1ページ24行の設定で、中でも「ひらがな」が主体となっている表題作は、築地四号明朝のかなの造形が柔らかいこともあって、組版濃度が平均的な漢字かな交じり文に比べてかなり明るく、結果的に均質なグレートーンを導き出している。また、かな主体のため時折、かなに対する「ふり漢字」が振られている。組版は句読点ぶら下がり組、段落改行は極端に少なく語り手のお市の方への思いがとうとうと綴られる。

造本仕様に関しては、谷崎自身がはしがきに記しているように、函、表紙、見返し、扉、中扉で第二篇「吉野葛」に出てくる吉野郡国栖村（現吉野郡吉野町）の手漉き紙を使用している。本文は通常の上質紙だが、近年の印刷用紙には見られぬしなやかで柔らかなものが用いられ、横長判型の利点を十分に生かしている。本書には造本、書体、表記、組版、全てにおいて日本の風土に合ったブック・タイポグラフィを実現させようとする谷崎の気概が表れている。擬古典でもなく古臭くもない。生半可な和風をはるかかなたに置き去りにしてなお試作であり続ける造本だといえよう。

谷崎は『盲目物語』だけでなく『過酸化マンガン水の夢』（1956年）でも横長判型のブックデザインを試みており、この形式の可能性を捨てきれずにいたのかもしれない。

鮮な興奮を齎せずにはゐなかつたであらう。私たち年配のものが昔の築地に感じたものはただ一箇の劇運動よりももつとひろく、建築、生活、そこにわれわれの日常生活と宛(まる)で違つた異國人のそれが、劇でもなく寫眞でもなく、まのあたり一つの大きな街となつて實在してゐるのに接することの驚異であつた。

委しく云へば驚異といふのは適當な措辭ではない。居留地の創められた頃こそそれは全く驚異の眼を瞠つたのだらうが、私たちは日夕に接して、よそながら異人の生活はこんなものと見るに慣れたので驚きはしなかつたけれど、常に新しい刺激を受けて、初夏の爽かな季節に觸れるやうな氣持をいつも懷いてゐた。

外國人居留地のあつたのは築地明石町のすべてで、西と南は築地川を隔てて、築地一二丁目と南小田原町、南飯田町に向ひ、東は海、北はその頃には珍しい廣い道路を挾んでこれは土地續きに、入船町、新榮町、新湊町、船松町に接してゐた。つまり三方が水、一方が陸で、その町の中にもう一線、南から北への堀割があつた。

この居留地の地割は五百坪づつに分けたのだといふことであつたが、私の知る頃には公使館のやうな官廳はなかつたと思ふが、赤煉瓦に蔦かつらの這ひ絡つた古城のやうな三一神學校。恐らくは東京で始めて植えたのであらうと思ふポプラの高い木立に圍まれて、凩

『築地川』
著：鏑木清方
整作・D：岩本和三郎、双雅房
発行：書物展望社　1934年
菊判変型：194 x 146 mm　上製
鋳造活字（US pt）：
秀英9ポイント明朝
9 pt / 13.5 pt（四号）
印刷：土井儀一郎、典文社
木版：小倉木版所
製本：中村重義
装丁・カット：鏑木清方

築地川 2

らの住居より、幼年から少年青年の時代を過ごして來たところに、懐しさはひとしほ深いもの、それが見るかげもない、他目（よそめ）はとりどころのない土地であつてもさうであるのにもともと殖民地の都會化したに過ぎないと云はれる東京でも、二ヶ所や三ヶ所は繪ともなり詩ともなるところはある。都會の中心にあるこの小さい水郷は、はつきりさう云へるところの一つであつた。

火山灰の上に作られた都にしろ、それが三百年の星霜を經てくると、それぞれ風土のおちつきをもたせずにはおかなかつた。隅田川を挾んだ兩岸の地、東郊葛飾のあたりが江戸の景勝とされたのもそのおちつきの味なれば、東京の町のそこゝにもやはり都會としての趣が、深川は深川、淺草は淺草、酒問屋の多い新川新堀、しもたやづくりのいきな家並の代地河岸といつたやうな、小さく劃つたその土地の、人でいへば人がら、町がらも妙な語だが、町としての特色のある一つの面をもつてゐた。

築地は殊に新興明治の匂ひが、都會のおちつきの上へ更に新鮮味を加へて、龜井戸、向島の傳統の江戸趣味とは全く違つた雰圍氣を釀し出したのであつた。

今の築地には築地小劇場があるので、最近はとにかくこの數年前までは若い人で劇に關心をもつものなら「築地」といふ語をきいただけで、感激しやすい青春の心に何かしら清

鏑木清方（かぶらき・きよかた）
1878－1972年　東京→神奈川
日本画／浮世絵／随筆／装幀／挿画

岩本和三郎（いわもと・わさぶろう）
?－1945年　東京
編集／出版／ブックデザイン／タイポグラフィ

鏑木清方は近代日本を代表する美人画の大家である。清方は絵筆のみならず、文筆においても文集が刊行されるほど高い評価を得ている。そもそも清方は、画事よりも早く文事に目覚めたという。父、條野採菊（じょうの・さいぎく）は文筆家、戯作者として知られ『江湖新聞』、『東京日日新聞』、『やまと新聞』の創刊に関わったことで、印刷史にも名を残す存在だ。採菊は息子が文事に進むことをよしとせず、画工となることを勧め、清方は父に従い水野年方門下に弟子入りした。やがて清方は挿画の世界で活動していくが、その背景には清方の文筆指向があったといえよう。

清方は多くの随筆も発表し、1934年には初めての著作『銀砂子』を出版。装幀は小村雪岱、版元は岡倉書房。同年には続く『築地川』が斎藤昌三*率いる書物展望社より刊行された。その時の編集担当が後に多くの清方本を発行した岩本和三郎*である。岩本は1931年より庄司浅水（p. 115）らとともに『書物展望』（1935－44年）創刊に携わり、以後1935年まで書物展望社にて編集者として活動。その一方で在職中に社内出版「双雅房」を立ち上げた。1935年に独立し、清方の『褪春記』（1937年）、画文集『御濠端』（1938年）、『鏑木清方随筆選集』（1941年）、『清方随筆選集』（1942年）、『絵具筥』（1944年）を含む多くの本を出版した。

『築地川』には、清方の名随筆として後世の著作に幾度も収録されることとなる「こしかたの記」、「年方先生に学んだ頃」そして「築地川」が初めて掲載された。

『築地川』（pp. 122－123）の版面は判型の天地センターにゆったりとしたマージンで置かれている。そのアキは天地ともに33.75mm。小口は14mm、ノドは18mmである。本文9pt、柱は版面の天に組幅のセンター位置に8pt明朝、組幅左右は文字数が多くても少なくても88ptジャスティファイとなっている。ノンブルは柱と同じ行のノド側にキャズロン・ノンライニングフィギュアで版面の9pt内側に配置。造形としてエッジを立てず、なおかつ印圧による版の角のつぶれを回避させる位置である。

最も注目すべきは本文の行間だ。通常行間は、二分四分アキ、広くても全角アキ程度が単行本の標準だが、ここでは全角よりもさらに広い13.5ptそれが紙面全体を優しく包み、右から左へと読み進める行の視線誘導は実に柔らかい。見出し・小見出しは中央よりやや腰高の位置に置かれ、目立ちすぎることによる過分なストレスを回避している。

清方はやがて挿絵画家から独立した絵画へその主軸を移していったが、清方の著した本は、画と同様穏やかだ。特に双雅房からの本は和紙／雲母などを用いた触覚と視覚に訴える装本が多く『褪春記』、『鏑木清方随筆選集』などは造本そのものが画の一部として存在するかのような佇まいだ。岩本は清方が画を描くように本を作った編集者だった。

*斉藤昌三（さいとう・しょうぞう）
1887－1961年　神奈川
古書や発禁本、猥褻本の蒐集と研究で知られる。独自の装幀家としても活躍した。
1925年、大阪の活字製作会社・青山進行堂の青山督太郎と『愛書趣味』創刊。坂本篤、梅原北明、伊藤竹酔、宮竹外骨ら出版・編集人と交誼を結ぶ。
1931年、庄司浅水、柳田泉、岩本和三郎らと書物展望社を設立。書物雑誌『書物展望』や単行本を多数刊行した。

*岩本和三郎（いわもと・わさぶろう）
?－1945年　東京
1931年書物雑誌『書物展望』創刊に庄司浅水らと関わる。書物展望社在職中に社内出版「双雅房」併設。
1935年に独立し、出版活動を続けた。

『退春記』

堀辰雄（ほり・たつお）
1904－53年　東京←→長野
小説／随筆／詩／編集／出版／造本

＊江川正之（えがわ・まさゆき）
1909－?年
1930年、白水社入社。1931年、江川書房設立。1932年に「純粋造本」の先駆けとなる堀辰雄『聖家族』を出版。その後も限定本、限定雑誌を刊行した。

＊野田誠三（のだ・せいぞう）
1911－38年　東京
野田書房主宰。1934年の堀辰雄『美しい村』で活動開始。1938年、『風立ちぬ』刊行後に自裁27歳没。

＊山本武夫（やまもと・たけお）
?－?年　仙台→東京
1930年、山本書店設立。
1934年、堀辰雄『物語の女』を
1941－43年、堀辰雄編集による『立原道造全集』（全3巻）を刊行。

心象風景や細やかな心理描写をフランス文学を背景とした形式で描き、結核を患いながらも精力的に作品を発表し続けた作家、堀辰雄。堀は造本と組版に徹底してこだわった作家でもあった。

堀自ら処女作と呼ぶ『ルウベンスの偽画』（1927年）はコーネル装。1932年、堀自身の装幀で江川書房＊より刊行された『聖家族』は函からフランス装の表紙まで、全てが白で包まれたモダニスト好みの造本だ。残された単行本は、これらのみならずその作風を象徴するかのような、繊細で神経の行き届いた組版、造本のものが多い。

堀辰雄の著作として最も知られているのが1938年、野田書房から出版された『風立ちぬ』であろう。『風立ちぬ』は、マーブル紙・コーネル装の造本にとかく目がいきがちであるが、注目すべきは、贅沢な余白によって本文組版のプロポーションが構成されている紙面である。

さて、ここで取り上げるのは、この『風立ちぬ』に先立って1934年4月に刊行された『美しい村』である（pp.126－127）。『美しい村』は、野田誠三＊の出版社・野田書房から刊行された初めての単行本となる。ノドをギュッと締め、天、小口、地にたっぷりととられたマージン（ノド26.5mm、天30mm、小口40mm、そして地は55mm）。これほど大胆かつ優雅な版面設定は、おそらくこれ以前も以後もないだろう。

――とここまで書いておきながら、ひっくり返す話を追記せなばならない。『美しい村』に先立つこと1917年（大正6年）、恩地孝四郎（p.133）の手による萩原朔太郎の名著、詩集『月に吠える』の北原白秋の序、室生犀星の跋は、余白を十分にとったブックプロポーションなのである。この名著を、この組版を、堀が見なかったとは思えない。

『月に吠える』のプロポーションに心惹かれるとはいえ、やみくもに追従し、余白をたっぷりとればよいというものではない。けれども、ヨーロッパのそれと比較しても決して見劣りしないバランスのよさが、ここにはある。本文は秀英明朝の9pt、1行34字、1ページ12行。行間は10.5ptと通常よりもかなり広い。ノンブルは小口より2行目と安定した位置取り。以降このフォーマット（厳密にいえば本文の大きさと一行の文字数、行数、行間の設定）は、同年11月山本武夫＊主宰の山本書店から出版された『物語の女』、そして1938年4月、再び野田書房からの刊行となる『風立ちぬ』の3冊へと引き継がれていくのである。

ウィリアム・モリスらイギリス系プライベートプレス運動の主唱者たちが提唱したブックフォーマットに規範を求めた柳宗悦や寿岳文章（p.115）などの同時代の事例がないわけではない。けれども恩地孝四郎、そして堀辰雄のこの3冊でのプロポーションほど大胆かつ精緻に余白を取った例を筆者自身寡聞にして見たことがない。また、堀自身も『風立ちぬ』以降はここまで大胆な版面設定を行ってはいない。

あまりに造形的、審美的すぎて読書行為と結びつかないと判断したのかどうか。だが堀亡き後、川端康成、神西清、丸岡明、中村真一郎、福永武彦によって編まれた『堀辰雄全集』（全7巻、新潮社、1954－57年）は、およそ全集らしからぬ広い行間と十分な余白で、堀の版面設定の造形的意志を見事に引き継いでいる。

堀の著作の中でも珍しい横長判の一冊が『晩夏』（pp.128－129）である。そのサイズ感と柔らかな紙の質感、そして簡素な造本には、えも言われぬ存在感がある。1941年、京都と東京に拠点を置く甲鳥書林の発行、印刷は京都内外出版印刷だ。

横長という点では谷崎潤一郎（pp.120－121）の『盲目物語』（1932年）と同じだが、サイズは182×128mm（B6判）、1行25字／1ページ18行、と非常にコンパクトだ。1年後、寿岳文章も似たような横長判の体裁で『紙障子』（靖文社）を刊行しているが、これは偶然であろうか。

『晩夏』の本文活字サイズは5号と、この判型では比較的大きく、行間も10.5ptとゆとりある設定だ。巻頭の一篇「姥捨」に付随するエッセイ「姥捨記」のみ8pt明朝、行間10ptで、文の性格の違いをサイズの差で明確に表現している。

ノドと天地は17mmの均等アキで小口は35mmとかなり広い。この小口マージンの、版面の地より4倍アキの位置にパイカ（12pt）オールド・スタイルのノンブルがスルリと滑り込ませてある。この辺りの効かせ方が、堀辰雄は実にうまい。

こうした堀の内容と視覚とが過不足なく統一された小説に感銘を受けた若者が、次に紹介する立原道造である。

にあんまり長いこと立ちもとほつてゐないで、それに沿うて素通りして來るきりの方が多かつた。私は言はば、唯、その生墻に間歇的に簇がりながら花をつけてゐる野薔薇の與へる音樂的效果を樂しみさへすればよかつたのであるから。だから或る時などは、それのみを樂しむために、私は故意とよそつぽを見ながら歩いたりした。

或る朝、私はそんな風にサナトリウムの前まで行つてすぐそのまま引つ返して來ると、向ふの小さな木橋を渡り、いまその生墻に差しかかつたばかりのレエノルヅ博士の姿を認めた。すぐ近くの自宅から病院へ出勤して來る途中らしかつた。片手に太いステツキを持ち、他の手でパイプを握つたまま、少し猫背になつて生墻の上へ氣づかはしさうな視線を注ぎながら私の方へ近づいて來た。が、私を認めると、急にそれから目を離して、自分の前ばかりを見ながら歩き出した。そんな氣がした。私も私で、そんな野薔薇などには

71

『美しい村』
著・D：堀辰雄
発行：野田書房　1934年
菊判変型：193 x 145 mm
函＋上製
鋳造活字（US pt）：
秀英9ポイント明朝、
築地9ポイント明朝
9 pt / 10.5 pt（五号全角）
印刷：小林鉦造

び漂ひだしてゐる異常な香りに氣がついて愕いた。私がそんな風に私の視線を自分自身の內側に向け出して、ひよいと野薔薇のことを忘れてゐたら、さういふ氣まぐれな私を責め訴へるかのやうに、その花々が私にさつきの香りを私に返して吳れたのだつた。さう、それ等の少女たちの形づくつた生墻はちやうどお前たちにそつくりだつたのだ！……

私はその朝はどうしたのかクレゾオルの匂のぷんぷんするサナトリウムの手前から引返した。その向ふには、その思ひがけない美しさでひととき私の心を奪つてゐたアカシアの花が、一週間近い雨のためにすつかり散つて、それが川べりの道の上にところどころ一塊りになりながら落ちてゐるのがずつと先きの先きの方まで見透されてゐた。

それから數日間、こんどはお天氣のいい日ばかりが續いてゐた。毎朝私は起きるとすぐその邊まで散歩に行つた。しかし私はその花をつけた生墻の前

70

てゐたさうにしてゐたり、又、相手があの時雨の夜の事をそれとなく話題に上さうとでもすると、慌ててそれを他に外らせようとしたりした。しかし、女はいつかその男が才名の高い右大辨(うだいべん)の殿である事などをそれとはなしに聞き出してゐた。――さうやつて宮に上つてゐても何か落ち着きを缺いてゐる女は、里に下りて、氣やすく老いた父母だけを前にしてゐる時は、一層心も空のやうにして、何か問ひかけられても返事もはかばかしくしなかつたりした。さうして一向(ひたむき)になつて何かを堪へ忍んでゐるやうな様子が、其頃から女の上には急に目立ち出してゐた。

　右大辨はときどき友達と酒を酌んでゐる時など、ひよいとその時雨の夜の事、――それからそのとき語り合つた二人の女のうちの、はじめて逢つた方の女の事なぞを思ひ浮べがちだつた。男は勿論、外にも幾たりかの女を知つてゐた。又、大方の女といふものがどういふものであるかも知悉した積りでゐた。――しかし、その時雨の

た人生の一つの過程として、一人の不幸な女をよりよく知ること、――そしてさういふ仕事を爲し遂げるためにはよほど辛抱強くなければならぬと思つたからであつた。そして私の對象として選ぶべき女は、何か日々の孤獨のために心の弱まるやうなこちらを引き立ててずんずん向うの氣持ちに引き摺り込んでくれるやうな、強い心の持主でなければならなかつた。しかもそれは見事に失戀した女であり、自分を去つた男を諦め切れずに何處までも心で追つて、いつかその心の領域では相手の男をはるかに追ひ越してしまふほど氣慨のある女でなければならなかつた。「あるかなきかの心地するかげろふの日記といふべし」とみづから記するときのひそやかな溜息すら、一種の浪漫的反語めいてわれわれに感ぜられずにはゐられないほど、不幸になればなるほどますます心のたけ高くなる、「かげろふの日記」を書いたやうな女でなければそれはどうしてもならなかつた。

　しかしさういふ不幸な女を描きかけながら、一方、私はそれとほぼ同じ頃に生きてゐた、もう一人のほとんど可憐といつてもいいやうな女の書き殘した日記の節々を思ひ浮べるともなしに思ひ浮べ、前者の息づまるやうな苦しい心の世界からこちらの靜かな世界へ逃れてきては、しばらくそれに少年の頃から寄せてゐた何んともいふこともない思慕を蘇らせてゐたりした事もあつた。さういふ日の私にとつては、「更級日記」を書いたいかにも女のなかの女らしい、しかし決して世間並みに爲合せ(しあはせ)ではなかつたその淋しさうな作者すらも何んとなく爲合せに見え、本當にかはいさうなのは矢つ張「かげろふの日記」の作者であるやうな氣がした。さうしてそのとき私が一つ

『晩夏』
著・D：堀辰雄
発行：甲鳥書林
1941年
128×182mm
函＋並製
鋳造活字（US pt）：
京都内外出版印刷明朝
（晩期築地五号明朝）
10.5pt / 10.5pt（五号），
8pt / 10pt
印刷：内外出版印刷

26

んな眞暗な、ときどき打ちしぐれてゐるやうな冬の夜の事も、その齋宮の雪の夜と一しよに、折々なつかしく思ひ出される事でせう。……」

男はそんな問はず語りを爲はじめた時と少しも變らない靜かな樣子で、それを言ひ畢へた。

男が程經て立ち去つた跡、女達はそのままめいめいの物思ひにふけりながら、いつまでも其處にぢつと伏せてゐた。雨は、木の葉の上に、思ひ出したやうに寂しい音を立て續けてゐた。

五

こんな事があつてからも、女が何かと里居がちに、いかにも氣がなささうな折々の出仕を續けてゐた事には變りはなかつた。が、出仕してゐる間は、いままでよりも一層、他の女房たちのうちに詞少(ことずくな)になつて、一人でぼんやりと物など眺めてゐるやうな事が多かつた。しかし、何かの折にいつかの女房と一しよになりでもすると、互に話もないのにいつまでもその女房の傍にゐて何か話をし

34

さうやつて少年の日に「更級日記」を讀み、さういふ古い日本の女のひとりに人知れぬ思慕を寄せてゐたのは、しかし私の心の一番奧深くでだつた。私は誰にもその思慕については自分から言ひ出さうとはしなかつた。只一度、私は何かの話のついでに佐藤春夫さんの前でちよつとその事に觸れたが、そのとき佐藤さんもこの日記を大へん好んでゐられることを知ると、反つて私は何んだか氣まりの惡いやうな氣がして自分の思つてゐることを餘計しどろもどろにしか言へなかつた事をいまだに覺えてゐる。それから數年立ち、他の仕事などに取り紛れて、いつかこの日記からも私の氣もちの離れ出してゐた頃、保田與重郎君がこの日記への愛に就いて語つた熱意のある一文に接し、私は何かその日頃の自分を悔ひるやうな心もちにさへなつてそれを感動しながら讀んだものだつた。それ以來、再びこの日記は私の心から離れないやうになつてゐた。

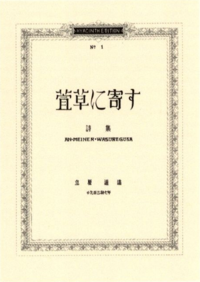
×

ここ數年といふもの、私はおほく信濃の山村に滯在して、冬もそこで雪に埋れながら越すやうな事さへあつた。それらの日々は、私のもつて生れたどうにもならぬ遙かなるものへの夢を、或は其處の山々に、或は牧場に、或はまた樺や樅などの木々から小さな雜草にまで寄せながら、自分で自分にきびしく課した人生を生きんと試みてゐた日々にほかならなかつた。私は或晩秋の日々、そこで「かげろふの日記」を書いてゐた。私がさういふ孤獨のなかでそんな煩惱おほき女の日記を書いてゐたのは、私が自分に課し

立原道造（たちはら・みちぞう）

1914－39年　東京

詩／建築／随筆／短歌・俳句／編集／出版／
絵画（パステル画、スケッチ）／造本



p. 131
『萱草に寄す』
著・D：立原道造
発行：風信子叢書
1937年5月
305 x 226 mm　中綴じ並製
鋳造活字（US pt）：
築地三号明朝体、
秀英風9ポイント明朝
9 pt / 13 pt, 9 pt / 41 pt
本文字間二分アキ
印刷：下出源七

＊ラヨシュ・コズマ
Lajos Kozma　1884－1948年
ハンガリー
建築家／室内装飾家／挿絵画家
芸術家集団「ケーペ」所属。
自身の工房「ブタペスト工房」で
家具製品を製作。

立原道造は1931年17歳の秋、堀辰雄の知遇を得る。四季社（江川書房）の詩文集第1期『四季』（1933年）に続き、堀が実質的な主催者となった第2期『四季』（1934－44年、全81冊）は、戦前抒情詩を代表するいわゆる「四季派」と呼ばれる詩人たちの詩誌である。室生犀星、萩原朔太郎、三好達治、中原中也、丸山薫、津村信夫……そこに若き詩人、立原道造が登場する。道造は同誌の第2号に「村ぐらし」を発表して以降、『四季』は道造の作品発表が続いた。やがて堀と道造は師と弟子、兄と弟として公私ともに厚誼を結ぶことになる。

立原道造は、肺結核により齢24歳で没した。道造の詩は全集を編めるほどの数が残されたが、1932年の『こかげ』、四行詩集『さふらん』、1933年の『日曜日』、『散歩詩集』、『ゆふすげびとの歌』など、そのほとんどは手書きの手作り詩集として発表されたものである。印刷・製本されたものは、道造自身が編集・デザインした1937年の2冊の詩集、および風信子(ヒアシンス)叢書『萱草(わすれぐさ)に寄す』と『暁と夕の詩』のみである。

風信子叢書については、『四季』昭和12年7月号掲載の道造の次の言葉が全てを物語っている。

「……ふと或るとき僕は《薔薇の花とヒアシンス》といふ美しい言葉をおもいつき、《ヒアシンス叢書》とためしにイメージの叢書に名づけてみた。それがすべてを決めた。もやもやとしてゐたイメージのなかの叢書は突然はつきりとした形を持つた。そしてその夢は熱く僕を灼いた。

——重なりあった夢は、或る日、しづかに結晶した——　僕は風信子叢書の第一篇に《萱草に寄す》と名づけて、楽譜のやうな大きい本を持つことができたのだ。それは僕のソナチーネだつた。クラブサンとフルートのために。……」

A4判変型226 x 305 mm、菊判横目の取り都合いっぱいに面付した16ページ2折の32ページという体裁。表紙は道造のレタリングと19世紀ヴィクトリア朝の装飾ボーダー。右開き縦組、詩は見開きの左ページにのみ、道造がこだわり続けた定型詩「ソネット」の形式で印されている。ソネットはダンテやペトラルカによって完成されたイタリアの抒情詩の代表的な詩形式で、4・4・3・3行の4連14行詩である。

紙面設計の要は、ソネットが右ページと左ページに泣き別れることなく読めるという必然性によって構成されている点である。

詩の上部にあしらわれたヴィネットはハンガリー世紀末の建築家・装飾デザイナー、コズマ・ラヨシュ＊による木版画で、『萱草に寄す』には笛を吹く少年、『暁と夕の詩』には木陰で本を読む少年が配されている。

詩のタイトルは築地改正三号明朝の横組で左右66 mm幅にジャスティファイ。本文は秀英体の9ポイント明朝が字間二分アキ、行間四号アキ。これ以上ないほどにゆったりとした字間と行間で組まれる。読む速度、読む呼吸を造形ギリギリのところで止めている。

たとえ師匠といえど堀にならうつもりはないという23歳の若者の強固な意志。いつかこの青年とどこかで会ったのなら「ソネット、試しに横組で組んでみないか」と、声をかけてみたい。

晩き日の夕べに

大きな大きなめぐりが用意されてゐるが
だれにもそれとは氣づかれない
空にも　雲にも　うつろふ花らにも
もう心はひかれ誘はれなくなつた

夕やみの淡い色に身を沈めても
それがこころよさとはもう言はない
啼いてすぎる小鳥の一日も
とほい物語と唄を教へるばかり

しるべもなくて來た道に
道のほとりに　なにをならつて
私らは立ちつくすのであらう

私らの夢はどこにめぐるのであらう
ひそかに　しかしいたいたしく
その日も　あの日も賢いしづかさに？

澤田美喜（さわだ・みき）
1901－80年　東京
社会事業：児童養護施設・社会福祉法人
エリザベス・サンダース・ホーム1948年設立、
1953年学校法人聖ステパノ学園を創立（併設）
翻訳／装幀／文筆／教育

廣瀬千香（ひろせ・ちか）
1897－1995年　山梨
編集／出版／随筆

本書は第二次世界大戦を目前に控えた1940年に発行された。著者はフランスの作家ヨランダ・ド・オルムツソン・アルセン・アンリー（1880－1974年）。ド・オルムツソンは当時の駐日フランス大使夫人。一方、訳者である澤田美喜（本書のクレジットは美喜子）もフランス駐在日本大使夫人の経歴をもつ。

内容はオルムツソンが幼い姪と甥から聞き取った話を日仏併記でまとめたものだ。「ロズリーヌの作り出した『かつらとシュークリーム』の話」、「アンヌの作り出した『魔法のお庭』の話」など25篇が収録されている。

表紙、色とりどりの紙片が漉き込まれた和紙の見返しと仏文の標題紙、著者と訳者のポートレート、和文扉、巻頭言、目次、序、まえがき、序にかえて……と続く組体裁の異なるシーケンスの後に本文が始まる。本全体に訳者と編者の知性と教養を感じさせる、洗練された編集である。

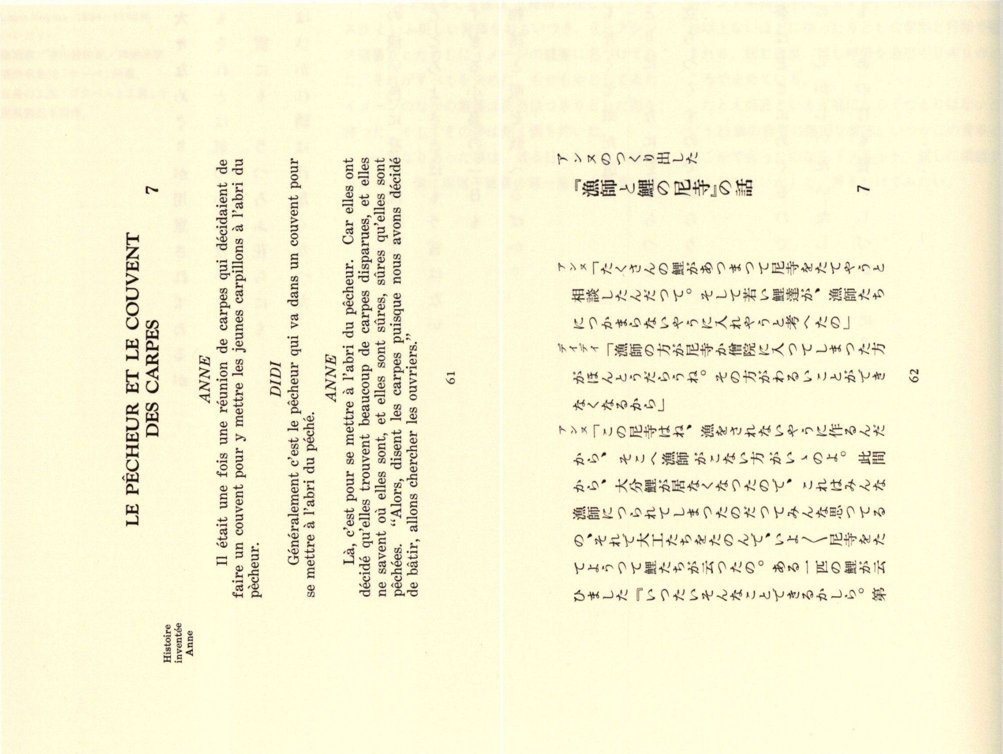
造本は菊判上製で、ページの開きは本を90度回転させた上下開きとなる。ページ構造としては見開き上部ページに仏文横組、下部ページに和文縦組。この上下ページに言語を分けて対応させる紙面構成が、戦前とは思えないほどに斬新である。

ノンブルは版面左右センターでそれぞれのテキストの下部に配置。ノドは比較的狭く、小口（見かけ上の天地）と天地（見かけ上の左右）はともにゆとりあるマージンとなっている。

仏文は見出し中央揃え、本文組版はジャスティファイで一見スタンダードだが3emほどの字下げが実に効果的だ。また人名のイタリック、組版の左肩にあるサブタイトルのサイズと位置、本文よりも1ウェイト太いタイトルそれぞれの関係のさせ方が絶妙である。そう、紙面はそれぞれの関係によって成立しているのであり、一部分だけがよくても意味がない。

編者の廣瀬千香は、斎藤昌三らの『書物展望』に編集者として参加するほか、永井荷風らとも交流していた。そうした廣瀬の知見や経験を背景にしつつ、澤田のブックデザインは成立している。

『子供の國から』
著：ヨランダ・ド・オルムツソン
翻訳・装幀：澤田美喜子
編集：廣瀬千香
発行：伸展社　1940年
菊判：217×150 mm（64.2％）上製
鋳造活字（US pt）：
　秀英三号明朝
　秀英12ポイント明朝
　秀英9ポイント明朝
　築地9ポイント明朝
　Pica Lining Roman
　　（The Shueisha Type Foundry）
　15.6 pt（DNP三号規格）
　12 pt / 10.4 pt
　　（DNP五号全角規格）
　12 pt / 1 pt
写真製版：光村原色版印刷所
印刷：笠井重治、国際出版印刷社


Histoire inventée Anne

LE PÊCHEUR ET LE COUVENT DES CARPES　7

ANNE

Il était une fois une réunion de carpes qui décidaient de faire un couvent pour y mettre les jeunes carpillons à l'abri du pêcheur.

DIDI

Généralement c'est le pêcheur qui va dans un couvent pour se mettre à l'abri du péché.

ANNE

Là, c'est pour se mettre à l'abri du pêcheur. Car elles ont décidé qu'elles trouvent beaucoup de carpes disparues, et elles ne savent où elles sont, et elles sont sûres, sûres qu'elles sont pêchées. "Alors, disent les carpes puisque nous avons décidé de bâtir, allons chercher les ouvriers."

61

アンヌのつくり出した
『漁師と鯉の尼寺』の話　7

アンヌ「たくさんの鯉があつまつて尼寺をたてやうと相談したんだつて。そして若い鯉達が、漁師たちにつかまらないやうに入れやうと考へたの」

ディディ「漁師の方が尼寺か僧院に入つてしまつた方がほんとうだらうね。その方がわるいことができなくなるから」

アンヌ「この尼寺はね、漁をされないやうに作るんだから。そこへ漁師がこないのがいいのよ。此間から、大分鯉が居なくなつたので、これはみんな漁師につられてしまつたのだつてみんな思つてるの。それで大工たちをたのんで、いよいよ尼寺をたてようつて鯉たちが云つたの。ある一匹の鯉が云ひました『いつたいそんなことできるかしら。第

62

恩地孝四郎（おんち・こうしろう）

1891－1955年　東京
版画家／画／挿画／装幀家／ブックデザイン／
写真／詩／グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
デザイン批評／印刷・製本史／造形教育

1935年（昭和10年）前後は、活字、製造、書体設計、組版・印刷・製本技術の質が頂点を極めており、明治維新後の日本の印刷出版事業にとって最も充実した期間であったといえる。

この時代に抽象絵画やロシア構成主義をはじめヨーロッパの新興芸術運動をいち早く紹介し、自らの造形に採り入れたことで知られているのが版画家、恩地孝四郎である。

恩地の本業は創作版画だが、装幀、ブックデザイン、企画・編集が実質的生業であり、生涯にわたって膨大な数のブックデザインを手掛けている。

若き恩地は大正ロマンの寵児、画家・竹久夢二＊に私淑し、造形者としての道を歩み始めた。恩地にとっての最初期のブックデザインである『どんたく』（1913年）と『小夜曲（せれなあど）』（1915年）はいずれも夢二の著作だ。また1917年、萩原朔太郎の第一詩集『月に吠える』を田中恭吉に代わってデザインしたのも恩地の初期の重要な仕事だ。

その後、恩地は版画、油絵、素描、彫刻、詩、装幀など多彩な活動を展開した。またデザインにおいては、19世紀ヴィクトリア朝美術からアールヌーヴォー、ドイツ表現主義やロシア構成主義まで幅広く吸収し、自作に応用した。一連の活動を通じて恩地は、木版、石版（リトグラフ）のみならず、活字版印刷、オフセット印刷など、あらゆる版式に精通していく。

恩地は夢二との蜜月時代を経てやがて袂を分かつことになるのだが、その後盟友となり同志となった志茂太郎＊と協働したアオイ書房での出版活動は、恩地自身だけでなく日本のタイポグラフィにとっても極めて重要な意味を持つ。

志茂太郎が『書窓』を創刊したのは昭和10年（1935年）4月。巻頭は北原白秋の詩「雪と螢」、室生犀星の散文「日記」ほか、津田青楓、庄司浅水、寿岳文章の名も記されている。

志茂は『書窓』の編集方針を恩地に一任し、恩地は書誌・活字・絵画・版画・詩・写真にいたる多彩な内容を同誌上で取り上げた。

『書窓』は当初、活字清刷りでの凸版印刷だったが、やがて石井茂吉（1887－1963年、写真植字機の共同発明者、写研の設立者）と森澤信夫（1901－2000年、写真植字機の共同発明者、モリサワの創業者）が開発・製作した写真植字機を志茂が購入したことで、写真植字による文字組版と、念願のオフセット印刷へ移行した。

写植サイズ18種と行送りは前例にならい、号を含むポイントシステムが採用されている。実用の手始めは1935年の第1巻6号の目次で、その後変形レンズを用いた組版などさまざまな実験が『書窓』誌上で行われていった。

そうした動向に注視していたのが詩人の北園克衛（p.140）である。北園は『書窓』の初期より関わり、創刊号に続く第2号にすでにその名が記されている。『書窓』創刊の同年の1935年7月に『VOU』を創刊していた北園は、自著6作目となる詩集『夏の手紙』（1937年）と『サボテン島』（1938年）のデザインを恩地に依頼した。

『サボテン島』（pp.134－135）において恩地はこれまで詩集においておよそ見たこともない造形を持ち込んだ。4種類のグレーの抽象パターンがページ単位で反復され、その中を写真植字による縦組と横組の詩が交互に展開するのである。書体は写真植字研究所の基幹書体「石井中明朝（MM-OKL）」で、縦組も横組も変形レンズを使った平体2番である。横組においては行のラインが強調され、縦組においては重力に抗うかのような表情をみせている。段組はともに1段組。それまでの活字書体の持つイメージを刷新する流麗な写植の書体とグラフィックイメージの融合である。

紙面を分析すれば、天地は縦5号の平体2番の活字23pt送りからなるユニットの5倍を1グリッドとし、左右は横5号活字のユニットの5倍を1グリッドとみなし、そのグリッドの倍数で紙面を分割して組版が生成されていると勝手に推察するが、はたして恩地がそのようなことをするか。

緩やかに設定された行間からは、背景の抽象パターンが覗いており、テキストと図が等価でありながら相互に絡み合う構造。ノンブルは、紙面の印象を損なうことのないよう天のノド側に配されている。北園はこの詩集を胸に抱きつつ、自ら次世代の詩の紙面を探究していくことになる。

「この本を私の装本への機縁をつくった故竹久夢二にささげる」という献辞で始まる『本の美術』（誠文堂新光社、1952年）は恩地のこれまでの仕事も含めた近現代の装幀作品と装幀論をまとめた書物である（pp.136－137）。句読点は「.」と「,」で段落行頭は字下げなし。改行は全ページにわたってほぼ無いため、組版の表情はいたってソリッドだ。ノンブルはバウハウス流で、本文よりも大きなサイズのサンセリフが下部の角をガッチリと抑えている。

その紙面構造はウィリアム・モリスが提唱した「見開き単位でテキストが一塊に見えるように」という伝統のブックフォーマットに相反するプロポーションで形成されている。本文組版は活字サイズ10.5pt、1行は28文字で、天地は30行。左右182mmの紙面は、ほぼ均等に7分割（10.5pt×7文字）することができ、小口：版面：ノド＝1：4：2のグリッド設定とみなすことができる。ノドが小口の2倍空けられているのは、（綴じられる部分を想定して）版面が左右それぞれのページの中央に見えるように設計しているためだろうか。

あるいはこれは西洋の「視覚的」伝統様式に対する、ある種の反動なのかもしれない。つまり和文のみならず欧文組版において、左右のページが一体化して見えることが読む際にどれほどの効果があるのか。あるいはノドという谷に文字が落ちてしまうのではないか。都合よく考えすぎといえなくもないが、こうした点において恩地の経験と見識が集約されているのではないかと感じさせる造形だ。

＊竹久夢二（たけひさ・ゆめじ　竹久茂次郎）
1884－1934年　岡山→東京
大正－昭和初期を代表する画家・詩人。イラストレーターでありグラフィックデザイナーであり、アートディレクター。近代日本のグラフィックデザインの草分け。画壇に属さず、画家として認知されることはなかったが、この時代を象徴する第一級の造形家である。その活動は挿絵、詩、歌謡、童話などの創作から書籍・雑誌の装幀、室内装飾、広告宣伝物、商品の図案にまで及んだ。

＊志茂太郎（しも・たろう）
1900－80年　岡山→東京→岡山
豪農兼酒造家に生まれる。東洋大学卒。1924年、酒販店伊勢元創業。1929年、中野に移転し、同店の一角に「アオイ書房」設立。実用化間もない初期写真植字機を購入。愛書誌『書窓』ほか多くの書籍を恩地孝四郎と協働し、写真植字で組版印字をして刊行をした。活字の一部を兵器に転用するとした政府の施策「変体活字廃棄運動」に異を唱えたことで東京を追われ、1945年郷里岡山に疎開。再び東京に戻ることはなかった。

マシインライフルでミモザの花を摘み白い杭の上でベイコンとパンを食ひ蟹のやうに笑ふべし。 10

★

サルバアドオル・ダリは断崖の微粒子のやうに光る。彼は牛も自轉車も一直線の向側へ切り落す。

★

鶯の容貌をもつた夜の客に向つて偏平な頭を顫はせてみよ。

★

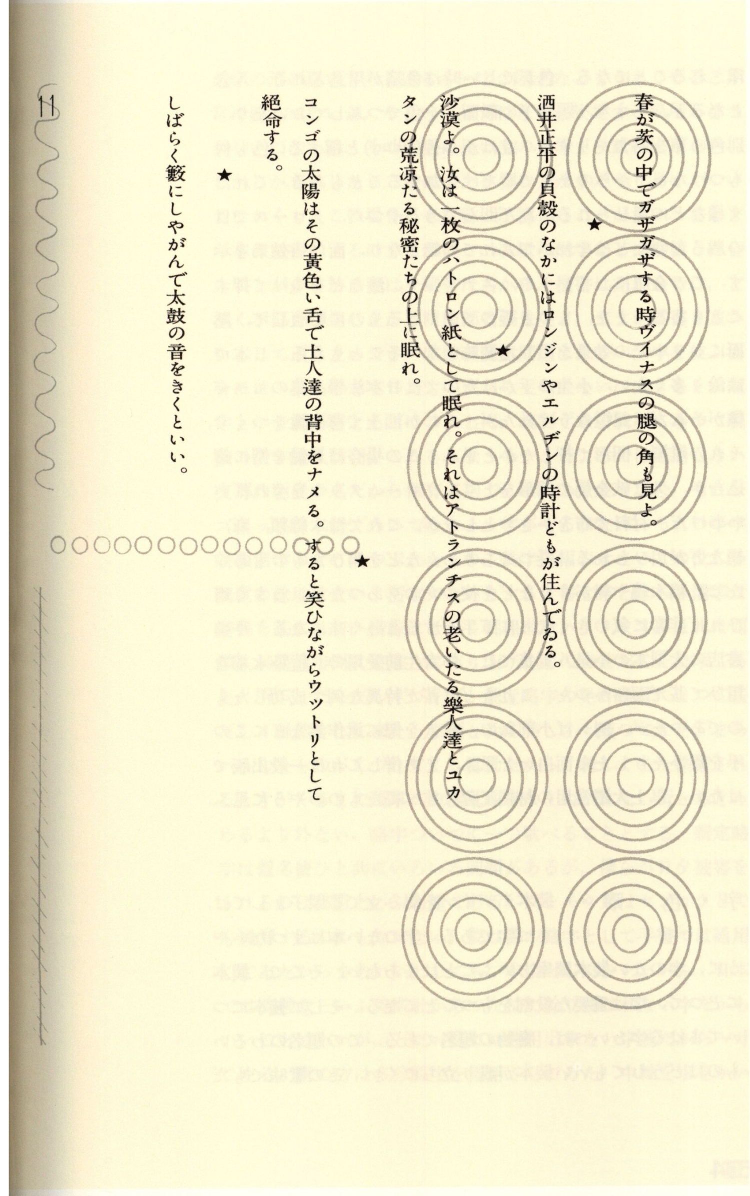
シルクハツトをかぶり長靴下をはきあたふたとチヨツキを探すのは三角なあるひは菱形の思ひつきである。

★

L'esprit cruelは二十世紀の Poesie である。cruauteのない二十世紀の Poèmes なんて在り得ない。

★

角のある空氣の中でビイル瓶を砕いてゐる詩人の枝がある頭。あるひは角のあるビルデイング。



11

春が茨の中でガザガザする時ヴィナスの腿の角も見よ。

★

酒井正平の貝殻のなかにはロンジンやエルヂンの時計どもが住んでゐる。

★

沙漠よ。汝は一枚のパトロン紙として眠れ。それはアトランチスの老いたる樂人達とユカタンの荒涼たる秘密たちの上に眠れ。

★

コンゴの太陽はその黄色い舌で土人達の背中をナメる。すると笑ひながらウツトリとして絶命する。

★

しばらく籔にしやがんで太鼓の音をきくといい。

『サボテン島』
著：北園克衛
D：恩地孝四郎
発行：アオイ書房　1938年
菊判：219×155mm　上製
写真植字（US pt）：
中明朝体平体2番5号
（写真植字機研究所）
横組15pt／32pt送り，
縦組15pt／21pt送り
印刷：竹内久男

---

pp.136–137
『本の美術』
著・D：恩地孝四郎
発行：誠文堂新光社　1952年
B5判　フランス装
鋳造活字（US pt）：
大日本印刷明朝体
10.5pt（五号）／7.5pt
製版：高木寫眞製版所
印刷：大日本印刷
製本：青木兄弟製本所

印されることになる．色がほしい時は色箔が用意される．入念となると，パネル，題字下の額面，を色でつぶしておいたり，別色の革を貼つたりする．或はから押(blind)と稱する，色も何もつけない，からのままで壓だけを加へることもある．これは文様などに用ひられる，ただ凹んでゐるやつだ．クロースで目のあるものなどはそれがつぶれて別趣となり，面白い効果を示す．この金版に，インキや，エナメルや，漆などをつけて押すこともある．また，もつと凝つて肉刻なるものに彫版して，壓面にレリーフの効果を出した裝飾を加へることもある．日本では餘り多くない．小生の手がけたのでは日本法學全集のモーゼ像がそれだ．記憶はうすれたが，たしか油土で薄肉像をつくり，それの雌型，凹形で押したかと思ふ．この場合は眞鍮を型に鑄込むか，又は軟金屬で凹形をとり，クロームメッキをすればいいわけだ．材料で布をかきおとしたが，これでは木綿類，麻，絹などが用ひられる．凝つてちりめんなどを用ひたものもあつたし，縞木綿や紺がすりなどを使つたのもあつたが，うまく用ひれば非常に氣のきく代りに下手をするといや味になる．小山書店の大型本の小泉八雲集では，作者生前愛用の，藍染木綿を用ひて甚だ面白かつた．これなどは甚だ特異な例で成功したものであつたが，例へば小部數の，故人を偲ぶ遺作集などにこの手を用ひたりしたら面白いと思ふ．まあ併しこれは一般出版ではない．以上大體常用の材料工程は述べ得たもののやうに思ふ．

字・色・形・ 裝本デザインを組み立てる因子としては，まづ字である．字のない本はまづないやうに，字のない裝本圖案といふことはまあない．そこで，裝本にとつて，字は重要な役割をもつことになる．そして裝本についてまはる字といへば，書物の題名である．この題名のわるいものはどうしてもいい裝本が成り立ちにくい．その意味でもだ

が字の形の惡いものも困る．一字の題名などもうまくやると非常に鋭くていいが，やりいい方ではない．安定する場所がむつかしいのである．その反對に長いものもあまり感心出來ない．しかしかぎにしたり二段にしたりこの方がまだやり易い．ついでにかくと，この場合にも左書は不都合なことが多い．右あきの本に左書にするのもまづいし，表紙の配字などは縱横と組合ふことが多いからやはり縱書は右から，横書は左からでは，とかく不都合が生じたがる．文部省の先生よ，どうか縱書も左からとして頂きたいです．字體が當然問題になる．活字を使ふ場合には，これはきまつたものだから文句はない．大きさとか配字とかで調子をとるだけのことだ．統制ずきの統制にあつて現在の活字體は明朝，これをみやうちやうとよんでは通用しない．支那の朝廷の名だから個有名詞で，みんちやうとよむ，それとゴチックの二體ぐらいでないと，字がそろはない．それの平字，新聞活字のやうにつぶれたもの，長字，幅のせまいもの位しか配慮の餘地はない．活字でないとすると書き字となる．活字は楷書を基にして，横線はほそく縱線は太いラテン字になれた西洋人が明治年間に整理して作り上げたもので甚だよく出來てゐた．所が，だんだんくづれて，最近略字の免許横行によつて甚だしく雜然として來た．字劃と共に美しさも減つてきた．まあいろんなものがくづれてくる當世だから，新しくまた整備されるときがくるまで萬事この混亂疎雜はまぬかれない所とあきらめるより外ない．略字ついでに一つ駄べることとする．新定略字は假名使ひと共にいろいろ問題があるが，僕らが日夕被害をうけるのは芸術といふ新體である．ウンモク又はウンコウとでも發音するのかも知れない．芸は藝の略字として手書では通用してゐたからまあいいとしても，本字としてウンといふ．日本では芸艸堂といふ美術社があつた位で餘り使はれない字だからいいことはいいが，どだい藝には通用出來ない字義だから一寸こまる．術の方は多分誤字を俗用さしてゐた，中軸を求をかい

photos

19 岡崎克彦　chaos 3

20 清原悦志　op.–72–A–033, 034

22 沢田信一　wanton rose's chair

23 福田和彦　sea and sun

24 M. Nannucci　sweet words

25 J. Gerz　op.

26 北園克衛　plastic poem

27 A. Arias-Misson　op.

2　**28** 資料

41 VU et LU　清水俊彦・岡崎克彦

44 MEMBER OF VOU GROUP 1973

45 編集後記　北園克衛

『VOU』134号
編集・D：北園克衛
発行：VOU
1973年1月

212 x 190 mm　中綴じ
鋳造活字（US pt）：
モトヤ明朝、フツーラ・ボールド
8 pt / 5.25 pt（五号二分）
印刷：今井印刷

アンドレ・オデールの「アンナ・リヴィア・プルーラベル」とカーラ・ブレイの「エスカレーター・オーヴァー・ザ・ヒル」をめぐって（II）

清水俊彦

完成までに5年の歳月を費し，尨大な資金のすべてを自己調達したというカーラ・ブレイ／ポール・ハインズの「エスカレーター・オーヴァー・ザ・ヒル」（“Escalator Over The Hill”；JCOA 3LP-EOTH Stereo）は，あらゆる段階において大変な努力を必要としたが，それにふさわしい画期的な成果をあげており，ジャズの世界から生まれた最も多角的で野心的な作品になっている．一口でいえば，今日的なアメリカのジャズ・オペラであるが，その概念とフォルムはオペラのそれをはるかに越えているという意味で，カーラは≪クロノトランスダクション≫（Chronotransduction）という新語を使っている．

このアルバムにフィーチュアされている人々は，ジャズ・サイドからはドン・チェリー，ガトー・バルビエリ，チャーリー・ヘイデンをはじめとするJCOA（ジャズ・コンポーザーズ・オーケストラ・アソシエーション）のミュージシャンたちや，ジーン・リー，シェイラ・ジョーダンといった歌手たちであり，ロック・サイドからは，あの官能的なリンダ・ロンスタット，ポール・ジョーンズ，NBQRのスティーヴ・ファーガソン，マザーズ・オヴ・インヴェンションのドン・プレストンなどである．そしてジャズとロックにまたがる領域からは，かつてトニー・ウィリアムズ・ライフタイムのメンバーだったジャック・ブルースやジョン・マクローリンが，両者の外部からは，≪アンダーグラウンドの女王≫であり，アンディ・ウォーホルのスーパースターとして知られている女優のヴィヴァとか，オペラ歌手のロザリンド・ハップ，トッド・パパショージなどが参加している．従って，ここには歌，コーラス，ナレーション，大小さまざまなオーケストラル・アンサンブル，ライヴ・エレクトロニック，フリー・インプロヴィゼーションなど多彩な要素が含まれており，音楽のスタイルもジャズ，ロック，ブルース，フォーク，カントリー＆ウエスタンからインドのラーガを経てオペラ，現代音楽にまで及んでいる．

ヴォーカル・ミュージックが大きなウェイトを占めていることはいうまでもないが，器楽演奏もまた同じくらいめざましいものがあり，登場人物は歌手によってばかりでなく，しばしば楽器によっても表現されている．こうした作品に投入されている観念やフォルムや構造の明細表をつくるには，（このアルバムに添えられているブックレットを見れば分るように）大変なスペースを必要とするが，それらは作曲と演奏をとおして渾然一体となりながら，素晴らしいニュー・サウンドを生み出している．

ところで，≪クロノトランスダクション≫とは，手取り早くいえば≪時間の横断≫という意味であり，人間の生が次々に失っていく≪時間≫の寄せ集めであり，総合計であるといえよう．これに関連してカーラ・ブレイは次のように語っている．「私は『エスカレーター』の拠りど

3

北園克衛（きたぞの・かつえ　橋本健吉）

1902－78年　三重→東京

詩／ブックデザイン／装幀／

タイポグラフィ／写真／イラストレーション／

評論・エッセイ／編集／出版

清原悦志（きよはら・えつし　清原越戻）

1931－88年　東京

グラフィックデザイン／ブックデザイン／装幀／

タイポグラフィ／立体造形／写真／造型詩

北園克衛は20世紀日本の詩や造形に独自の地位を占める詩人だ。北園は自身が組織した詩の同人『VOU』を拠点に、同名の同人誌（1935－78年）を刊行し、シュルレアリスムやモダニズムなど前衛の展開に大きな影響を与えた（pp.138－139）。

その活動領域は、詩のみならず、評論、エッセイ、翻訳、さらにはシュルレアリスティックなドローイングやグラフィックを駆使したハイブローな装幀まで幅広い。北園は言葉の領域のみならず造形の領域にも並々ならぬ興味を持っていた。それは、恩地孝四郎が企画・編集・デザインを担当する雑誌『書窓』（アオイ書房、1935－44年）に北園は創刊当初から関わり、『夏の手紙』（アオイ書房、1937年）、『サボテン島』（アオイ書房、1938年，pp.134－135）など自著のデザインを恩地孝四郎に託したことでも容易に理解できる。

北園の詩と形式は、書かれた言葉とその形象を含めた造形作品（詩）として形成されている。やがて北園の詩は言葉から乖離した言葉「プラスティックポエム」と称された写真そのものを詩とする形式となる。

その北園が主宰するVOUに唯一デザイナーの同人として参加したのが清原悦志である。清原は1970年代、杉浦康平（p.162）とブックデザインにおいてしのぎを削った逸材である。

会員誌『VOU』には1959年の66号から参加し、北園死去によって終刊を迎えた1978年の160号まで、136点の造形詩（写真）を発表した。入会1年後の1960年には「VOU実験写真展」の告知物デザインを担当し、北園の期待に応えている。

清原は北園を生涯師として、そして詩神として仰ぎ、同時に東京教育大学の恩師、高橋正人*から学んだ「構成」の理論に基づく実技実践を、終生造形の基盤とした。

清原にとって北園は精神的にも造形面においても大きな存在であった。その一方、同人の清水雅人によれば「むろん清原は北園の影響を受けているが、むしろ北園のほうこそ清原の影響を受けているんだよ」。清原がVOUにきてからというもの、北園の造形表現も大きく変わったという。

その顕著な例が『VOU』のブックデザインだ。『VOU』の判型は105号まではA5判（148×210mm）だったが、106号から180×210mmとなり、最終的に190×212mmに落ち着く。この正方形的判型は見返し用紙のマイカレイドとともに『VOU』のアイデンティティとなっていくのである。

旧来のA5判時代の組版はこれといって特徴のない凡庸な組版だったが、106号からは、小口のマージンが徐々に拡張、最後は52mmとなり、緊張感のあるソリッドなものとなった。小口の天地センターに打たれたフツーラ・ボールドのノンブルは、目次のページナンバー（エクストラ・ボールド）ともリンクしている。組版に関しては基本的に106号のフォーマットが最終まで維持されていった。また、句読点は36号から「，．」となり、最終号まで続く。

「清原君はVOUの展示で僕が見つけた」とは思潮社の社主小田久郎*の弁である。「VOUの展示」とは1965年の第25回「VOU形象展」のことであろう。清原は小田との出会いののち、翌1966年1月から同社の『現代詩手帖』、1970年からは『季刊思潮』のデザインを手掛け始めた。

『思潮』の基本は2段組。ここに挙げた1段組は1年後の『思潮』No.5のものだ（pp.142－143）。版面は清原が好んだ天付き腰高のプロポーション。天のアキは6mm、ノドは10mm、小口は36mmと極端に広く、右ページ小口には見出し、リード文、著者名が入り、左ページは柱と続きノンブルが入る。この小口のアキが『思潮』の紙面のキモである。

段落改行の字下げはなく、段落最終行の余白が改行を意味する。見出し次行の字下げも、角が欠けるという理由で採用せず。読点「、」は全角、句点「。」は後ろ全角アキ。読みのリズムを考慮するとこのような考え方もあるだろうという実験的組版。以降、この体裁は折に触れ活用される。

書体は2号まではイワタ明朝、3号からは三省堂明朝、あるいは晃文堂明朝が使われる。要素はできる限り簡素に、そしてできる限り揃える。とかく「何か」をしてしまいがちなタイポグラフィの世界にあって、最低限の要素で物足りなさを感じさせない組版に注力した清原のタイポグラフィ。粟津潔は「精度の桁が違う」と清原を評した。

続く『ダダ・シュルレアリスム』（p.141）も思潮社。『ダダ…』は、静的なタイポグラフィに本領を発揮する清原にとって、冊子全体を通じてダイナミックに組版を展開した珍しい設計の本である。本の両面から読み進められる構造になっており、最初と最後のページから天地を逆にして組まれた縦組のテキストが本の中央で出会うのだ。その中央部では組版を90度回転させたページが挟み込まれ、両面ともに冒頭扉に続くページに上下逆に組まれた目次と奥付が配置されている。

組版は基本『思潮』と同様。読点「、」は全角、句点「。」は後ろ全角アキ。版面体裁は天付き1段組で下部に注釈。小口は例によって幅広く（26mm）とられ、左片ページにユニヴァースの通しノンブルが入っている。注釈の対照番号は見開き単位で★の数が並べられる。

ジャケットの表1と表4は円形で型抜きされた●と●●が天地左右1/2のど真ん中に配置されている。清原のデザインはいつもそうだ。ディバイダー主義。けれども綺麗に分割できているかどうかという数値的デザインでは割り切れないポエジーが清原のデザインにはある。

見てしまえばただそれだけのことだが、清原のアイデアは見れば、ああそうか、と思うところに着眼点がある。清原はその一点にのみに全精力を傾ける。

清原の手がけた組版の中でも唯一といっていいほど特異な組版が、1976年刊行の『吸血妖魅考』（pp.144－145）だ。版元は『思潮』の担当編集だった菅原孝雄が思潮社をともに退社した大泉史世、鈴木一民（のち書肆山田）と設立した牧神社。

十字架を思い起こさせるT型の組版。清原によれば「手で持つところを空けた」というが、真意は不明。一度見たら目に焼きつく鮮烈な組版。ここでも段落改行の字下げはない。

函、表紙、見返し、扉と続く赤紅と黄の造形はやがてT字の組版へと辿り着く。著者日夏耿之介は、死後発刊された同書の組版がよもやこのような体裁になるとは思いもしなかったであろう。

北園克衛の死後、『VOU』最終号No.160が1978年6月に発行された。それから1年後の1979年、1967年から77年にかけて『VOU』と『短歌』（角川書店）に掲載された詩を収録した遺稿詩集『BLUE』が清原のデザインで刊行された。さらにその10年後の1988年に、追悼集『北園克衛とVOU』（［北園克衛とVOU］刊行会）が刊行された。本書のデザインも清原が担当となっているが、実質的には当時スタッフだった板東孝明（p.214）の果たした役割が大きい。

そうした意味においても、『BLUE』（pp.146－147）は清原にとって北園の作品を手掛けた最初で最後のデザインということになる。体裁は、先行する北園の自装、詩集『白の断片』（VOU、1973年）と同サイズでA5判変型。両者ともに本文は縦組だが、『白の断片』は真紅の用紙に縦組5号（10.5pt）のモトヤ明朝墨1色、『BLUE』も水彩紙系の本文用紙に縦組5号（10.5pt）のモトヤ明朝原版刷り。『白の断片』も『BLUE』も北園の詩集としては珍し

く縦組である。また判型も同サイズで清原は北園の心情を考慮してこのサイズにしたと思われる。

本文は天のアキ15mmと清原にとっては比較的広いマージンだが、北園の詩は改行が極端に短いため、15mmでも天付きのプロポーションとなる。ノンブルは左片ページにページナンバーを中黒で繋ぐ連番表記でフツーラ・ミディアム。

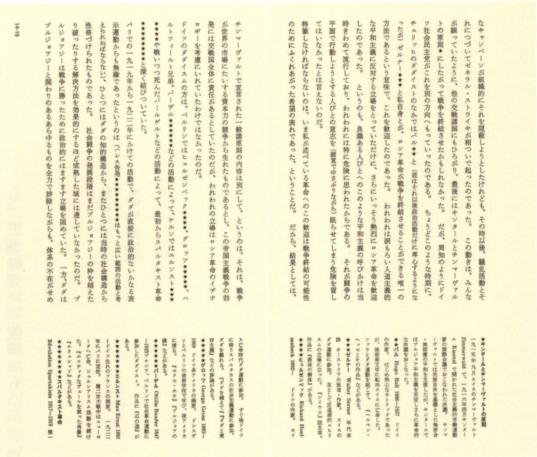
北園の詩集にしばしば見られる●の造形だが、清原もトレーシングペーパーのジャケットにアレンジした●を天地左右中央に配置。表紙には極小のドットをパターンとしてあしらっている。また、小扉、本扉に続く章扉には図形としての「・」のみが配されている。判型、用紙、造本、書体、組版、印刷全てにおいて隙がなく、すみずみにまで目の行き届いたブックデザイン。北園の結晶としての詩集、清原の結晶としてのデザイン。そういえる一冊がこの『BLUE』なのである。

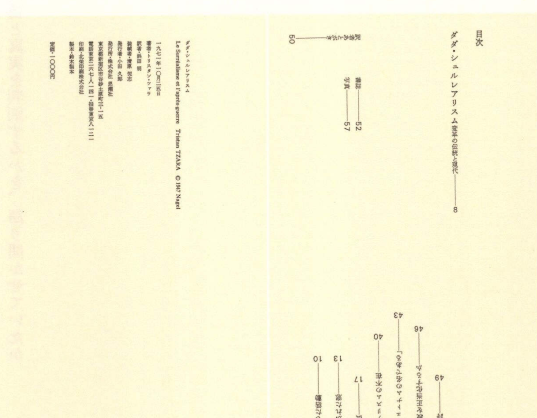
思潮社からの詩集や評論、牧神社からの文芸7誌『牧神』(1973−78年)など、清原の代表作は40歳代だった1970年代に集中している。

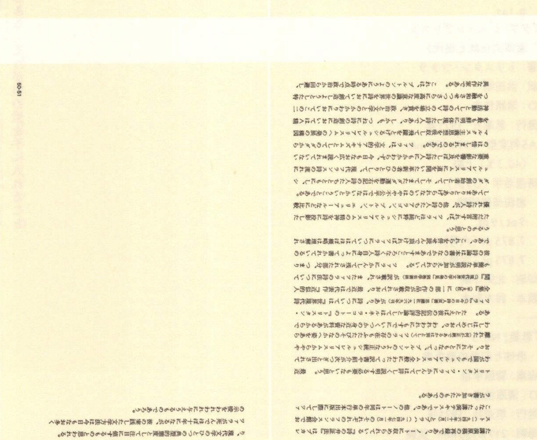
80年代は写植の時代。写植はツメ設定や切り貼りによってスペースを自在にコントロールできる。しかしそれは清原のデザイン、清原の美学、清原の論理にそぐわなかった。

清原は言う。

「活字は動かせないからいいんだ」、と。







*高橋正人(たかはし・まさと)
1912−2000年　高知
戦後を代表するデザイン教育者、研究者。
1949年、東京教育大学構成専攻を開設。
清原悦志、勝井三雄など多くの優れた後進を育成した。大学退任後、私塾ヴィジュアル・デザイン研究所設立。主著に『デザイン技法ハンドブック』(1958年)、『視覚造形の基礎構成1−3』(1968−80年)などがある。

*小田久郎(おだ・きゅうろう)
1931−2022　東京
1956年、思潮社を設立。精力的な出版活動により戦後の日本詩壇を牽引した。
1959年、『現代詩手帖』創刊。以後、詩集、詩評論を出版し続けた。思潮社を退社した若き編集者たちが立ち上げた牧神社は菅原貴雄、鈴木一民、大泉史世が。また書肆山田は鈴木一民と大泉史世が実質的な、運営者として現代日本の詩壇を牽引した。

王子が七才になった時、詩人や法律家は、主席詩人のもとに呼ばれ……

りあげられ検討された。　王子は既に、周囲の人々には、髪の毛しか生えていないことを知っていた。　そこで彼等は、自分達も羽が生えていたのだが、先祖の犯した罪のために失ったのだと、語っておいたが、王子がこの辺りを出歩くようになれば、真相を知るであろうことは分っていた。　いろいろ考えたあげく、彼等は、違反すれば死刑に処すことにして、総ての者が、髪に灰色の鷹の羽を、人為的に混ぜ合わせるよう命じた新しい掟を定め、弓、投石器、網を持った連中を各地に送り、足るだけの羽を集めさせた。　彼等はまた、真相を王子に語った者も、死刑に処すという布告を発した。歳月は流れ、王子は、幼年期から少年期へ、少年から青年へと育ち、やがて、長い間同じものと思われていた事物の間の相違点とか、別のものと思われていたものの類似性など、不思議で、把握し難いものごとを、しきりに考えるようになった。　他国から大勢の人が、王に会い、ものを尋ねようとやって来たが、彼等が王の話を聞くと、その話は、あらゆる闇を光に変えるかと思え、心は、楽の音に耳傾けたように満たされるのであった。　ところが、自分の国に帰ってみると、王の話は、恐しくかけ離れたものに思え、心に留めたことも、あまりに不思議で把握し難く、日々の暮しの役には立たなかった。　多くの人が、実際に、王に会って後、以前とは異なった生き方をしたのだが、新しい暮しは、昔のそれほど素晴しくなかった。　またある者は、長い間、立派なことに心がけてきて、王がそれを褒めるのを聞き、故国に帰ってみると、彼等が愛しんできたものも、さして愛しく思えない、というのも、王が彼等に、些細なものが、いかに虚偽と真実を判別するかを、語り聞かせていたか

に、罪と罰として読むことも出来る。　けれども、カトリックとピューリタンの対位は、明らかに、アイルランドとイギリスの十七世紀以来の政治的対立でもあり、ならば、幻想を借りた上での報復かもしれない。　一方、イェイツが、「月の優しい沈黙の中で」の「世界霊（アニマ・ムンディ）」で、火や影に、人間の主知性とは逆の作用を働く明確な存在を考えたりすることを思えば、この物語自体が、人間の行動を規定する、我と非我との、ふたつの相反した存在に従うといったおよそ深遠な解釈さえ出来るのかもしれない。

寓意などといえば、イェイツの最も嫌ったものである。　彼にとって、寓意（アレゴリー）は、単に「善悪のイメージ」であり、「アレゴリーから抜け出す努力」を試み、そこで、「仮面（マスク）」を選んだ。　それはそれでいいのであり、知恵ある「王」も、春の瞬間を待った「老人」も、ひとつの仮面で、レッド・ハンラハンとか、マイケル・ロバーツと同様に、イェイツが「意志」に対して願わしいものとして求めた「仮面」であったのかもしれない。　そこで、もし知恵ある「王」が娘の愛を手に入れること

秘密のばら
112-113

p.141
『ダダ・シュルレアリスム
変革の伝統と現代』
著：トリスタン・ツァラ
訳：浜田明
D：清原悦志
発行：思潮社　1971年
A5判変型：209×129mm
（40.3％）上製
鋳造活字（US pt）：
岩田母型明朝
9pt / 9pt,
7.875pt（六号）/
7.875pt（六号）
印刷：北栄印刷
製本：鈴木製本

『思潮』No.5
恐怖と幻想の夢象学
編集：菅原孝雄
D：清原悦志
発行：思潮社　1971年
菊判：219×150mm　並製
鋳造活字（US pt）：
晃文堂明朝（三省堂明朝）
9pt / 6pt, 7pt / 5.5pt
印刷：宝印刷

して、闇の中へ消えていったのである。

老婆達が行ってしまうと、乳母は勇気をとり戻し、急いで王の館に出かけ、集会場の真中で、この夜、妖精（シイ）が王子の上に身をかがめたと、大声で叫んだ。そこで、王や詩人や法律家達が、乳母と共に小屋に出かけ、揺籃の廻りに集まり、鵲（かささぎ）のように騒ぎたてた、すると、子供は起きあがって、一同を見た。

と年経ち、王が死んだ。　詩人と法律家は、王子の名にかけて国を治めたが、遠からずこの子が、自ら支配者となるよう気を配った、というのは、誰も、かつてこれほど聡明な子を見たことはなかったからである。　そして、誰もが気がかりになり始めた、ひとつの奇怪な出来事さえなければ、万事、上首尾というところであったのだが、実際、女共は、絶えずその事の噂をしていた。　王子の髪に、灰色の鷹の羽が生え始めたのだ、乳母は、欠かさずそれを切っていたのだが、またたく間に、前よりも数多く生えてくるのであった。このこと自体は、重大なものではなかった、つまり、その頃、奇怪な出来事は、とるに足らぬものであったから。　けれども、アイルランドの古い掟では、体に何か傷のある者は、王位につけなかった。　そして灰色の鷹は、空中の狂暴な生物であるからには、髪に鷹の羽の生える者を、傷つき呪われたものとは別だと考えるのは、不可能であった。　また人々は、王子の心に育った知恵を讃えることと、人間のものではない一滴の血にまつわるような恐怖とを、別個に考えることも出来なかった。　しかし、愚かな王や、その無秩序ぶりに、ひどく苦しんできたので、誰しも、彼が国を治めるべきだと決めてはいた。が、それでも、王子の偉大な知恵が、自ら掟に服すことを命じ、誰かを、自分の代りに迎

を求める。　これを、T・S・エリオットの『超時間（タイムレス・タイム）』に重ねることも出来ようが、そうした、稀な瞬間への手順が違う。　たとえば、春の「真髄」で老魔術師の求めた瞬間、「たそがれの老人」で、パトリックに語らせる静寂の時などは、恐らく、そうした瞬間であり、それを直覚に頼らずに、合理的判断に求めれば、とり逃がしてしまうということになろうか。　青鷺になった老人や、ロザリオをかけた少年は、恐らくそうなのである。しかし、「ばら」に託して酔いや別世界を求めながら、『秘密のばら』は、いかに、現実性と寓意に満ちていることか。　若い王を去らせた為政者の浅薄な思慮、命令に忠実な清教徒の騎兵、老人を見守る少年の家庭的な望み、密輸の手先きの老人の俗性と信仰、誰も、こうした要素を見逃さないであろう。このような点は、ここに訳さなかったが、「無宿者の磔」や、「何もない処に神がある」などの、キリスト僧の現実性や因襲的判断などにも認められ、そこに共通性を求めれば、ケルトの世界とキリスト教による現実秩序の対立とでもいえよう。　しかもそれら

るならば、此の恐ろしい行列が傍を通るのが解るといふ。且てこれをやつて見ようと勇氣を振ひ起した人が居た。前に歩いてゐた人が、彼に萬事好都合の時出て行くことを彼に告げたのであるが、彼は此の警告に耳をかさなかつた。けれども此のみじめな人が、此幽靈の行列の一番後にやつて來る者を看た時、地上にどうと殪れて了つて翌日その死屍は見出されたのであつたが、其の眼はどんよりと動かず、その顔は恐怖の爲にしやちこばつて歪んでゐた。で善人の魂ばかりでなく、その生前罪惡を行つた人も亦此の世に戻つて來るのであつて、そこにより以上の禍根が用意されてゐる譯だ。だからアンセステリアの祭禮には、アテナイの人々は出現せる惡靈が廟の神聖を汚さぬやうに、寺院や墓場の周圍につなを巻いたものである。そして扉や窓には基督の茨の枝をつけ、又栂木などは松脂で塗りこくつたものである。希臘人は棘のある茨の枝を窓の所に置きさへすれば魔女は家に這入れないと考へてゐたのであつた。歐洲では今日尚同じやうな思想が行はれてゐて「くろうめもどき」や、山樝の束が家の外側の門や、鎧戸に掛けられる。けれ共英國では山樝を取つたり、家に持つて來たりすることは極く兇いことだと思はれてゐる。それが花ででもあれば尚更のことである。ひよつとして、假令ボタンの穴につけられたやうな枝でも持つて來たらそれを直ぐ樣前の戸から棄てなければならぬ。そして若し厥の花を花瓶や硝子器にたてたりした場合には、直ちにその器を奇麗な水で洗つておかねばならない。ボスニアの地方では大抵隣人が死んで、その家に見舞ひに行く時には自分のかくしの中には、山樝の小枝を忍ばせておいて、歸る時に途中に棄てゝ來るのである。併し死んだ者が吸血鬼になれば此の山樝には抵抗することが出來ない。そして荊棘を取り去らうとして、人を追ひ掛けることを忘れて了つて、自分の栖處に引込

163

『吸血妖魅考』
著：日夏耿之介
D：清原悦志
発行：牧神社　1976年
A5判：210×148mm　函＋上製
鋳造活字（US pt）：
岩田母型明朝　9pt／8pt
印刷：高長印刷、成功舎
製本：美成社
製函：岡本紙器製作所

いふのが催される。丹念に前述と大差の無い儀式が行はれるのである。コルバといふ食物が、慥へられ、最上等の布で蔽ふた卓上にそれが供へられる。又一杯の水と終夜炎やされる背の高い臘燭が用意される、農民達は此の祭りの宴をはり乍ら、侫の影を本當に見たといふやうなことを話すのである。

「魂のパン」を燒いて供へるといふ習慣が今日に至るも英國では知られてゐないといふのは誤りで、とうに消滅して了つた今日、尚へんぴなシロツ州や、ヒアホード州の片田舍には殘つてゐるのである。ウェエルズ近隣の田舍などで、魂祭りの行はれたのはさう遠い昔のことではない。十月の二十八日頃「魂の菓子」の行事は、疇昔の聖シモン聖ジュウドの傳說なぞと關聯してゐるに相違ないと思惟される。アバーデーン州の北方でも近年迄この儀式が行はれてゐて、特別仕立の菓子を供へるのであつたが、之は「誄歌のパン」と云はれて居た。こんな習慣は、スコットランドの西方の島嶼でも、行はれてゐたものらしい。

此の祭禮の十一月の一日には何處の町や村にも、澤山蠟燭が持ち込まれ夜のとばりが下りると、己の親族の墓墳に燈火をつける、一方では家の窓に終夜それを炎やしておくのが、此處の人達の習慣なのである。こんなことをするのは、此の世を去つた人に彼等の古なじみの栖家に戻る道を示してやる爲である。どこの臺所も綺麗に掃除をされ卓上にはラムプとパン及び水といつた食事が備へられる。夜になると、ものすごい行列が、カムポ・サントより繰り出され故人は幽堂より起き上るのである。立派な併も有用な生活を送つた者の魂が眞先に歩み、殺害された者や地獄に墮されるやうなぞつとする畸形の人の魂はそれに續いて歩くのである。十字街に立てる程の勇敢な人で、若し彼が黑洞々たる神業の儀式を行つてゐ

162

いま
去っていく秋の
ブルーの風
の
なかに
いて
ジャコメッティの
青銅の彫像
の
ように
孤独

7・6

『BLUE』
著：北園克衛
D：清原悦志
発行：橋本明夫、Editions VOU
1979年
A5判変型：180 x 148 mm　上製
鋳造活字（US pt）：
　モトヤ明朝、
　フツーラ・ボールド
　10.5 pt / 16.5 pt,
　8 pt, 6 pt
印刷：今井印刷

BLUE

（ゴン、、ドーラ、乃、……）歌、、ニィ、ね、じィ、、。

そ、そ（添——붙이다・덧붙이다［putʃʰida：プチダ］）ッ、、た、、ように、、

薬指（小指？）を、、何処で、、

富田林ノ吉田一子さんハ、、さ、、しィ、じィ、、、

プッ、、チダ、、（添——붙이다・덧붙이다［putʃʰida：プチダ］）え、、、ッ、、

二〇一〇年二月十三日、朝、六時四十分、……。加住デ、佐藤正吉さんト、旧臘（二〇〇九年十二月）三十日、三時に、ことしの納めに、お会いすることにしていましタ、そのことに、そのことなのニ、……、亡くなられたト、急報があッ、多、、ノ、風が吹く、、みえないオボーシの姿して風が吹くよ。その〝みえないおボーシをとるその仕草と笑顔ガ、……〟今生の想い出でした、——。熊手を、あたらしい、のガ、八王子農協の加住出張所で買へてよかった、……。ココ乃あたりで戦ったろう、……きっと、ここ（ココ）ハ、戦場だった、武田と北条ノ、どっちのだろう、戦っていた若いひとたちノ、横顔がふっとみえていた、……。それト、気づかずに、わたくしたちハ、庭乃、ハクウンボク（白雲木）に、話しかけるように佇ムのであって、それが、クモガ？　それニ、気がつくということでもあったのだった……。奇麗になったオ庭ニ、あの、……orあれ、!!!　たとえようもなく麗しい毛並のさ、HBの鉛筆みたいにして獨りでさ、静かなラクーン＝狸、、、静かに韓国ジショのページを捲ると、、ノグリ（たぬき［狸］①너구리［nɔguri：ノグリ］）。このクモのではないの加、……このかぜガ、正吉さん、一子さん、下川さん、かぜ乃、ノ、クモ乃、たてる音なのだよ奈、……ノグリ、ノグリ、……歩いて行こう。果て知れぬ、……そうだったん駄、……ノグリ、ノグリ、亜乃、あの静かな上目遣い、ニ、わたくしは、無限ノ、乃ノ、カタツムリノ、乃ノ、ト（戸、扉、……문・출입문［mun：ムン］）ヲ、尾、覚えテ、いたことハ、たしか、駄ッ多、……。

ノグリ、ノグリ、〝爽々、、立ッて、歩いて行こう〟（I will arise and go now（W. B. Yeats））

仮縫い（……の縫さん、お針子さん、……）ノ、女神（めがみ）ノ、山姥（やまんば）、、
トンダバヤシの吉田一子さんさ、トンにも波線を、
付けようかしら、竹ノ節ノ、HBの鉛筆みたい、……
（岩田真治さん、NHK〝Nスペ〟だッ、多、乃カ、……ノ、富田林ノ、吉田一子さん、八十四歳が、習いはじめた、……
じイ（波線（なみせん）を、ほとんど自ら知らずに、カフカよ、富田林ノ、吉田一子さんハさ、薬指（小指？）を差、差、枝ノ、……支えの棒にした、……こ
の景色（けいしょく）が、オレ（毒虫みたい、……）乃、ノ、：――ウムラウト。そうさ、ゲルマンの舟、galley（ガレー）の音の、インク壺、……、糞壺サ、……）
糞（cacca㊌ ㊛……）、――、薬指（小指？）を、、何処で、、、
フリード・リッ
ヒ・ニィー、チエー
が、、
ヴェネチィ、チィ、イ、ア
、ア、乃、、

14

一九一二年
五つの心臓のある機械、ニッケルとプラチナの、純無垢の子供はジ*ュラ・パリ間のルートを支配すべきだ。
一方で、五つの裸体の首領はジュラ・パリ間のルートに向う他の四つの裸体の先頭に立っている。他方、**前燈児**[**]はこのジュラ・パリ間のルートを征服する道具となるだろう。
　このヘッドライトの子供は、図形では、尻尾を前方にもった彗星であっていいかも知れない。この尻尾は前燈児の器官であるが、このジュラ・パリ間のルートを粉々にしながら（図の上では金粉を）吸いこんでしまう。
　ジュラ・パリ間のルートは人間的にだけ無限であるべきで、五つの裸体の首領に一方の限界を、また前燈児にはもうひとつの限界を見出しながらも、その無限の性格をすこしも失わないだろう。
　無限定という語は、私には無限という語よりもぴったりするように思われる。あのルートは五つの裸体の首領にはじまるが、前燈児で終ることはないだろう。
　図形的には、このルートは厚みのない純粋な幾何学的な線に向うだろう（私には、二つの面の出会いがひとつの純粋性に達する唯一の絵画的手段のように思われる）。
　しかしその最初は（五つの裸体の首領において）、このルートは幅、厚みなどにおいて極めて限定されていて、すこしづつ地理的な形態を失い、あの理想の直線に近づきながら、前燈児のなかの無限へと向うその穴を見つけるだろう。

＊デュシャン、アポリネール、ピカビア、その夫人ガブリエル・ビュッフェの四人がスイスのエティヴァル（ジュラ地方）にあるピカビア夫人の実家の所有地にドライヴした帰途。アポリネールの「立体派画家論」の出版が決まったのも、詩集「アルコール」中の詩「ゾーヌ」（地帯）の題を見つけたのもこの旅行中であった。（ミシェル・サヌイエ註）
＊＊「前燈児」は *l'enfant-phare* の訳で、「天燈鬼」と語呂を合わせた拙訳であるが、古い日本の彫刻の相貌とは何の連想もない。*phare* は燈台の意味にも解釈されているが、デュシャンよりの私信にはヘッドライトとあった。

以下は一般に「グリーン・ボックス」（緑の箱）と呼ばれているノートからの抜萃である。いうまでもなくデュシャンが一九一一年から五年にかけて、大ガラス作品「独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」を構想しながら書き留めた紙きれのノートであるが、この箱はあらゆる種類の紙片をそのまま複製して収め、三〇〇部の限定版で一九三四年パリの「ローズ・セラヴィ」版、つまりデュシャンの私家版として出版された。その後、一九五八年にミシェル・サヌイエの編集によるデュシャンの語録「塩の商人」*Marchand du Sel (Le Terrain Vague, Paris)* に収められた。

（独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも）*

量産の、出来合いのものを、ふと見つけたものから遠ざけるために——隔離はひとつの手術である。

ガラス製の遅延

タブローとか絵画の代りに〈遅延〉という語を用いる。ガラスに描かれた絵画はガラス製の遅延となる——ただし、ガラス製の遅延は、いわゆるガラス絵の意味ではない。

散文詩とか、銀製の痰壷などといわれるように、ガラス製の遅延というのだ。

* *LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME.*
この有名な題名の終りの唐突な「さえも」は *même* を直訳したもので、従来の日本訳では省略されていたが、デュシャンは最近つぎのように語っている。——《*même*》は《そのもの》の意味ではなく、独身者にも花嫁にも関係がない。これは副詞のもっともうつくしいデモンストレーションとしての副詞であって、何も意味はない。この反意味が詩的な面で私の興味をそそり、それがブルトンをひどく悦ばせた。私にとっての一種の認定であった。……英訳では *even* と訳されているが、同じように絶対的な副詞で、意味がない。
ピエール・カバンヌとの対話

吉増剛造（よします・ごうぞう）

1939年－ 東京
詩／朗読／オブジェ／映像／写真／文学教育

現代詩壇の最も先鋭的な詩人、吉増剛造。記述言語表現に句読点、約物といった非言語を駆使した詩形式がよく知られている。また詩の表現として、朗読（音声言語）にも注力している。

吉増の組版を記述するにあたり、順番が前後するが、まずは羽良多平吉デザインの『花火の家の入口で』（pp.194－195）に触れておきたい。本書の羽良多の項では羽良多の考える書物の「書容」としての意味がよく表れている例として、同書を選出している。

『花火の…』の文体構造は吉増の原稿に準じた設定だが、印刷は活字版印刷、本文用書体は岩田母型明朝。組版指定におけるサイズと行間を9pt/9ptと限定し統一としたのは羽良多。活字版の技術的制約が読者を招き入れ、支持体がリベラルであることを認知させる。読者は著者から発せられるメッセージを、自らのイマジネーションで解釈できるのだ。

『裸のメモ』（pp.148－149）は、2011年に書肆山田から刊行された。デザインは中島浩。『花火の…』に限らず吉増の詩集では、身振り、手振り、声の大小、声色、表情、感情といった印刷文字から取りこぼされる身体的感覚を、空間、字間、行間、字下げ、約物（傍点、傍線、パーレン、三点リーダー）、割注、ふりがなに変換することで、可能な限り非言語的、視覚的に展開している。

『裸のメモ』は、『花火の…』で設定された活字サイズという制約から解放されている。秀英明朝と秀英3号という条件はあるが、書体のサイズ、という縛りを解いたとたん、声色や文意の対比が、サイズの大小関係によって明快になり、ひらがな書体の持つ形状、筆勢や筆脈が想像以上に露わになる。さらにはDTP技術を駆使した可変可能な表現技法が縦横に展開され、紙面は生き生きとしたタイポグラフィ（詩）で満たされる。

それでも、だ。身体表現としての痕跡としての「文字」が活字として生成された時点で、取りこぼされたもの、削り落とされたものはなかったか。あるいは出版＝公共化という大義名分のもと封じ込められたものはなかったか。吉増の思いは、ここまでの表現技術をもってしても、もれなく写し切ることができたのであろうか。逆に、吉増の詩を、言葉を、現況『裸のメモ』において可視化できたと仮定して、それは読者の領域を著しく狭めることにはならないのか。

吉増の詩は、詩としてだけでなく、記述言語の根幹を揺さぶり続ける。

瀧口修造（たきぐち・しゅうぞう）

1903－79年 富山→東京
美術評論／詩／画／造形

18pt、剥き出しの秀英明朝。このサイズでゴリゴリと組まれた秀英明朝を見ることは、当時も現代もまれであろう。有無をいわせぬ書体の痕跡、肉感的で力強い筆脈。そもそも日本語に翻訳されたものではあるが、世界の美術界を転回させたアーティスト、マルセル・デュシャンの生身の声が書体によって塗り替えられてはいまいか。

『マルセル・デュシャン語録』（pp.150－151）はデュシャンのメモを瀧口修造が独自に企画、編集、デザインしたものである。瀧口は慶應義塾大学在学時代にイギリスから帰国した西脇順三郎*を通じてダダ、シュルレアリスムと出会い、美術評論家、詩人、画家として活動。戦後シュルレアリスムの理論的支柱となった。本書では北園克衛、堀辰雄が時代や文化を共有した同世代人である。

マルセル・デュシャン（1887－1968年）は、フランス生まれの美術家。近代芸術の文脈の中でもダダ、シュルレアリスムの作家として位置付けられ、代表作として《噴水（泉）》が知られている。戦前からデュシャンに関心を寄せてきた瀧口修造は1958年の欧州旅行で直接デュシャンと知り合い、手紙や著作の交換を通じて交流を深めていった。

『マルセル・デュシャン語録』は、瀧口が構想した「オブジェの店」の名称としてデュシャンの変名である「ローズ・セラヴィ」の使用を許可してもらった返礼として制作されたもので、デュシャンのメモを集めた作品「グリーン・ボックス」（1934年）と「ホワイト・ボックス」（1967年）を中心に引用、翻訳されたデュッシャンの言葉で構成されている（本書には、デュシャンに関係する国内外の作家のマルチプル作品を収めた特装版も存在する）。

判型はB4判変型（258 x 328 mm）。しかしテキストは大判であることにいささかも怯んではいない。天地左右を意識させることのないマージンの紙面を18pt 14字3段組、段間18pt 2倍、左右17行めいっぱいに活字が組まれる。制作にあたっては、言葉の塊をオブジェのようにページにちりばめた本らしくない本が目指され、組版には1ミリ以下の精度が求められたという。

紙面構造としてはいたってシンプルなのだが、3段組の中に9ptの注釈が割組され、語録の長短織り交ぜた段落単位のテキストブロックと注釈、それに伴う前後の余白が、大振りだが動きのある独特の空間を生み出している。翻訳文であるため言葉が定着されるべく紙面空間をあらかじめ想定することは難しいだろう。ページ毎に異なる空間は、言葉が導き出す偶然の空間なのである。

pp.148－149
『裸のメモ』
著：吉増剛造
装幀組版：中島浩
編集：大泉史世
発行：書肆山田 2011年
B5判変型：256 x 176 mm 上製
フォント：秀英明朝L、A1明朝
24Q/43H送り,
14Q/17H送り,
12Q/19H送り,
10Q/16H送り
印刷：萩原印刷、石塚印刷
製本：日進堂製本

---

pp.150－151
『マルセル・デュシャン語録』
D：瀧口修造
製作：海藤日出男
発行：東京ローズ・セラヴィ 1968年
B4判変型：328 x 258 mm（83.2%）
函＋上製
鋳造活字（US pt）：
大日本印刷明朝体、角ゴシック体
18pt/18pt, 9pt/6pt
印刷・製本：大日本印刷

*西脇順三郎
（にしわき・じゅんざぶろう）
1894－1982年 新潟→東京
詩人、英文学者、文学博士。
戦前のモダニズム、ダダイズム、シュルレアリスム運動の中心人物。1912年慶應義塾大学理財科予科入学。萩原朔太郎の詩集『月に吠える』に影響を受ける。1922年同大英文学研究のため、ロンドン留学。1926年慶應義塾大学文学部教授に就任。

細谷巖（ほそや・がん）
1935年－　神奈川→東京
広告／アートディレクション／
グラフィックデザイン／パッケージデザイン

ここに紹介する作品3点はタイポグラフィとビジュアルによって日本の美を象徴する紙面空間である。日本の文字活字の美しさを起点に繰り広げられる空間構成。西洋の「スペース」でなく、日本の「間」。

日本という風土に生まれ育ったものだけに体得された息遣いや所作の痕跡、あるいは軌跡、それを「間」と呼んでみる。ここに掲げた作品では文字と図版と空間がそれぞれに対等で、いずれも空間の潔さが際立っている。

『び』（pp.154−155）は、1960年世界デザイン会議で配布された日本紹介配布資料である。ページ数48の小冊子。表紙は表1から表4までぐるりとまたがる「櫛」に石井中明朝（MM-OKLあるいはA1明朝）の「び」と、（おそらく）ATFボドニの紙焼き（手詰めの切り貼り）によるタイトルで構成されている。

本文レイアウトは日本を代表するデザインプロダクション、ライトパブリシティの名アートディレクター細谷巖。

『び』は、日本の建築、庭園、工芸、民芸が紹介されている写真メインの冊子である。したがって「組版造形」と銘打つ本書で紹介するのは多少ためらわれたが、日本のシンプリシティを見事なまでに提示した戦後グラフィックにおける最良のエディトリアルとして、外すわけにはいかない。

『び』における写真と組版の対比、そしてその切り返しの大胆さと緻密さには、60年前とは思えぬほどの空間の美学を感ずる。この空間は以後の日本の「和」的エディトリアルの指標として位置付けられるものだ。

紙面構造は基準のガイドラインがいくつか設定されているが、組幅や写真サイズはまちまちである。和文はともかく、欧文の組版においては、なによりも語間設定のまずさが目につく。

けれども、である。この紙面構成において最優先されているものは何か。それは活字組版と写真との自由自在な構成である。石井中明朝の「ね」、連綿草書の和歌、櫛の写真と天平の女性像、そして和仏英の3ヶ国語によるテキスト。これらの関係、距離、重なり。そのどれもが論理ではなくなりゆきで成立している。レイアウトとは本来このように伸びやかであるはずではなかったか。

江島任（えじま・たもつ）
1933−2014年　東京
エディトリアルデザイン／ブックデザイン／装幀／
アートディレクション／グラフィックデザイン

江島任はエディトリアルデザインの道を一筋に歩んだプロ中のプロ。本書はその江島の真骨頂ともいえる『ミセス全集　第3巻　美しい品＝用具篇』の一見開き（p.156）。

『ミセス全集』は、現在の目で見ると精度が高い版面、隙がないなど、モダンデザインが抱えた矛盾が集約されたデザインに見えるかもしれない。

しかし当時目指されていたモダンデザインの理念を日本語縦組タイポグラフィで実現させた象徴的デザインである。と同時に、「粋」という言葉がこれほどまで似合うレイアウトはないだろう。

『ミセス全集』に先行する空間的レイアウトとしては『暮しの手帖』*第80号（1965年）あたりから花森安治*が展開したページのレイアウト（商品使用テスト紹介）がある。『暮しの手帖』が時代を併走した雑誌デザインに与えた影響は絶大なものがあったが、それがどう江島に影響していたか。

組版は大日本印刷のやや痩せ細った秀英8ptの活版清刷りからの版下入稿であろう。図版の妨げにならぬようノンブルを天のノド位置に入れ、テキストはできる限りソリッドに。白い空間をこねくり回すのではなく、一つの空間となるよう構成要素をできる限り整理。あくまでも卓上に実物そのものが置かれているように図版は配される。

恐るべきはテキストと硯の距離。この距離はあまりに危うい。江島が『ミセス』で展開したコンポジションはヴィジュアルと組版の絶妙なコンビネーションの宝庫だ。この種のデザインの亜流は現在においても散見するが、これ以上のものを筆者は見たことがない。

田中一光（たなか・いっこう）
1930−2002年　奈良→東京
グラフィックデザイン／アートディレクション／
アドバタイジング／グラフィックアート／
コーポレート・アイデンティティ／タイプデザイン／
タイポグラフィ／デザイン評論・批評／デザイン教育

日本第一等のグラフィックデザイナー、田中一光のディレクション、スタッフ佐村憲一（1948年−）のデザインによる『THE I-RO-HA OF JAPAN』（p.157）は、1979年アメリカ・コロラド州アスペンで開催されたアスペン国際会議「JAPAN IN ASPEN」で使用された冊子だ。

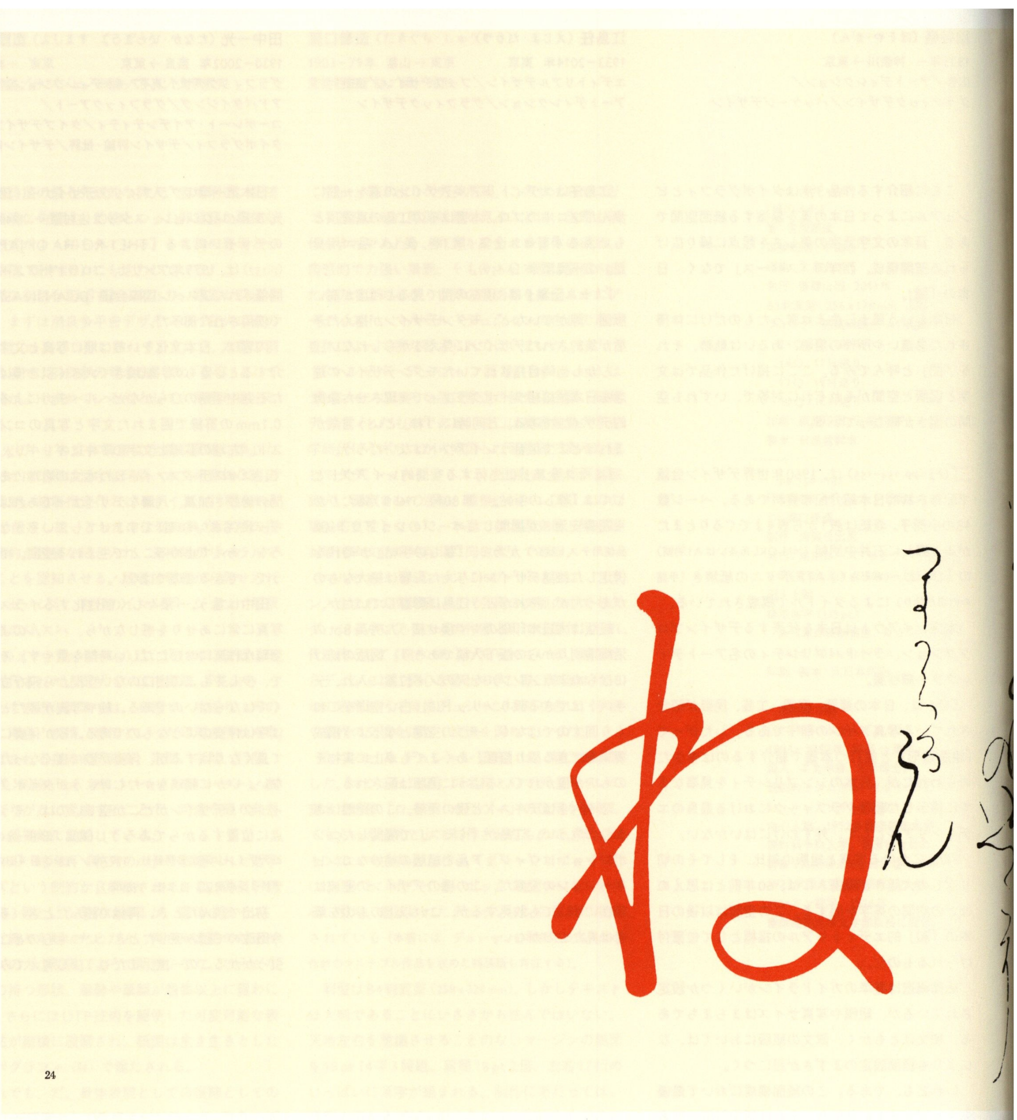
内容は、日本文化をいろは順に写真と文字で紹介するというもの。紙焼きで大きく引き伸ばされた石井中明朝のひらがなとヘルベチカによる本文。0.1mmの罫線で囲まれた文字と写真のコントラスト。左端の罫線と文字のアキはギリギリ。そして、ジャスティファイされた本文の右端にある空間の絶妙さ加減。凡庸なデザイナーであれば、ラギッド（右成り行き組）ですませてしまいそうなところを、あえて止めることで生まれる空間。できそうで、できるものではない。

田中は言う。「華々しく個性化するイラストや写真に常にあせりを感じながら、パズルのような至難な作業におびただしい時間を費やす。その上で、少しでもこの出口のない空間から飛び立たなくてはならないのである。絵や写真が歌だとすれば字は伴奏のようなものである。歌が伴奏によって良くなりはするが、伴奏が歌で良くなったりしない。いかに精魂をかたむけようがタイポグラフィック・デザインがどこか空しいのは、そういう点に位置するからであろう」（初出『田中一光の文字とデザイン』河出書房新社、1977年／再録改訂『田中一光デザインの周辺』白水社、1989年）。

初出で読んだとき、再録で読んだとき、そして今回改めて読み直したとき、いつも心のどこかに引っかかるこの一文。まだもう少し考えてみたい。

*『暮しの手帖』は花森安治と大橋鎭子によって1948年に創刊した総合生活雑誌。毎日の生活を豊かで美しくするための提案や、企業の広告を入れず市販の製品を独自に検証する企画など、生活者の視点に立った編集方針で知られる。

*花森安治（はなもり・やすじ）
1911−1978年　兵庫→東京
生活雑誌『暮しの手帖』の創刊者で、昭和を代表する編集者。彼の手によるエディトリアルデザインは、生活人としての時代の表現を象徴する。花森の活動に領域はない。言葉の表現者としてのジャーナリストであり、かつコピーライターでもあった。

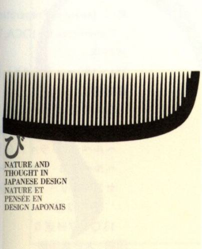


このゆえに直線と曲線と相対立する線ではなくして，それらは力のうみだした双生児である。かつての人たちのなかには，かかる線を気力の表現であると考えた者もいた。

C'est ainsi que ces deux lignes n'étaient pas celles, qui s'opposaient, mais les deux jumelles dont avait accouché la force. Quelques-uns anciens considéraient une telle ligne comme une expression de la force d'esprit.

Accordingly, the straight line and the curve are not mutually opposed lines; they are twins born from the one and only strength. Some considered such lines as an expression of vitality.

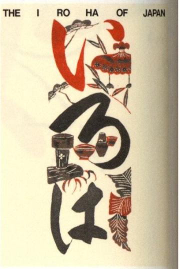
25



『び』1960年世界デザイン会議
日本紹介配布資料
企画・監修：伊藤ていじ
監修：世界デザイン会議
日本実行委員会広報委員会
レイアウト：細谷巖
表紙デザイン：白井正治
写真：二川幸夫ほか

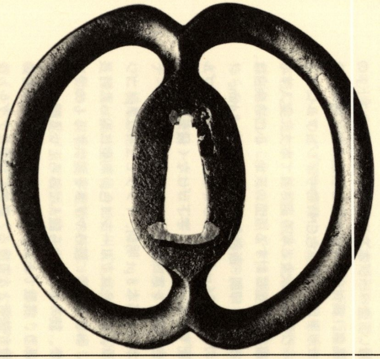
発行：財団法人世界デザイン会議
日本運営事務局　1960年
200×209mm　並製
鋳造活字（US pt）：
凸版印刷明朝体並8ポ
Bodoni Book　8pt / 4pt
印刷：凸版印刷

『ミセス全集 第3巻
美しい品＝用具篇』
監修：秦秀雄、秋山正
D：江島任
発行：文化服装学院出版局
1968年
AB判：258 x 210 mm（59.7%）
函＋上製
鋳造活字（US pt）：
築地初号明朝、
大日本印刷明朝体
42 pt（初号），8 pt / 5 pt
印刷・製本：大日本印刷



p. 157
『THE I-RO-HA OF JAPAN』
編集：瀬底恒
著：黒川紀章、伊藤ていじ
AD：田中一光
D：佐村憲一
発行：Japanese Preparations Committee for IDCA, Tokyo
1979年
256 x 180 mm（75.8 %）並製
写真植字：
石井中明朝（MM-OKL）、
石井中太ゴシック（DG-KS）、
ヘルベチカ・ライト（E100-14）、
ヘルベチカ・レギュラー（E100-24
センチュリー・オールドスタイル
（E01-24）
13 Q / 17 H 送り
印刷：大日本印刷
表紙作品：芹沢銈介

つ



Tsu
つば Tsuba
●鍔——Sword-guard

The Japanese were not satisfied that the sword should be merely functional. They wanted it to include something inconspicuous and refined that would reveal aesthetic emotions and philosophy of life. To this end, even rustic warriors had the guards of their swords decorated with pierced work and inlays of gold, silver, and copper in graphic, elegant patterns of landscapes, people, grasses, or plants. The artistic attention the Japanese have lavished on such small things as *netsuke* and handles and knobs for furnishings and fittings illustrates a similar attitude.

60

横尾忠則（よこお・ただのり）

1936年－　兵庫→東京
絵画／イラストレーション／グラフィックデザイン／ブックデザイン／エディトリアルデザイン／タイポグラフィ

1000点以上にも及ぶ横尾忠則のブックデザインの中から2点のみの掲載とはいかがなものか、と思う。トータルなブックデザインであれば、相当数の作品が掲載に値する。中でも、その第一に掲げられるのは杉浦康平の『全宇宙誌』(pp. 170–173)と双璧をなす20世紀ブックデザインの金字塔『絵草紙うろつき夜太』(集英社、1975年)だ。

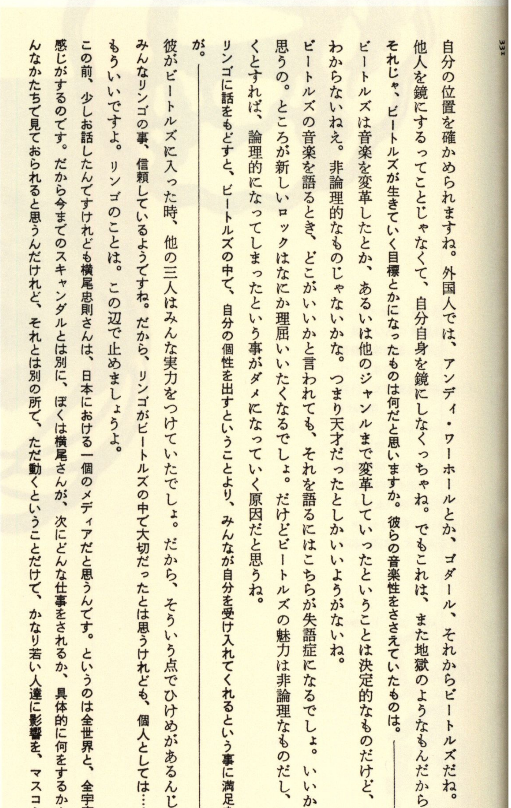
1973年から1974年にかけて『週刊プレイボーイ』で連載された柴田錬三郎の時代小説をまとめた空前絶後の1冊。全ページが「作品」であり、どのページも外せない、選ぶことなどとうていできない。組版、イラストレーション、装飾、色面のどれもが互いに関係しつつ自律している。その中から組版を軸に選別してみるが、単体での掲載はどうにも収まりが悪い。ましてやカラー図版を使用しないとなると、その魅力は半減する。実際に手にとってページをめくってもらうしかないのである。

そこで紹介するのは、まず世間の横尾ブーム冷めやらぬ1970年代前半の著作『暗中模索中』(pp. 158–159)である。

本体そのものには扉も目次も序文も跋文も奥付もない。全ページ本文のみ、という「テキスト」の作品集。奥付はジャケットと表紙の背に掲載。オフセット印刷の3原色CMYのヴィジュアルによるシーケンスが次々と切り返されて本文に突入する。

縦長の判型に対する版面の天地・小口の余白は、組み付け・印刷・断裁の限界であるアキ5mm。ノドのアキは26mm、そのアキの天位置にノンブルを配するという体裁。字下げはなく段落最終行の余白が改行を意味している。

本文は基本8pt明朝、インタビューは7ptゴシック。刷り色はグリーン1色。判型に沿った行長は、およそ読者に読みやすさを提供するものではない。読めるものなら読んでみろという問いかけであり、挑戦である。この挑戦に応えられるものだけが読者となりうる。静的だが実に アグレッシブな組版造形だ。


331

自分の位置を確かめられますね。外国人では、アンディ・ワーホールとか、ゴダール、それからビートルズだね。それから自分自身かな？　七〇年は他人を鏡にするってことじゃなくて、自分自身を鏡にしなくっちゃね。でもこれは、また地獄のようなもんだからね。

それじゃ、ビートルズが生きていく目標とかになったものは何だと思いますか。彼らの音楽性をささえていたものは。――――

ビートルズは音楽を変革したとか、あるいは他のジャンルまで変革していったということは決定的なものだけど、その根元的なものは何かというと、わからないねえ。非論理的なものじゃないかな。つまり天才だったとしかいいようがないね。ビートルズの音楽を語るとき、どこがいいかと言われても、それを語るにはこちらが失語症になるでしょ。いいからいいんだよっていう事が重要だと思うの。ところが新しいロックはなにか理屈いいたくなるでしょ。だけどビートルズの魅力は非論理なものだし、また新しいロックがだめになっていくとすれば、論理的になってしまったという事がダメになっていく原因だと思うね。

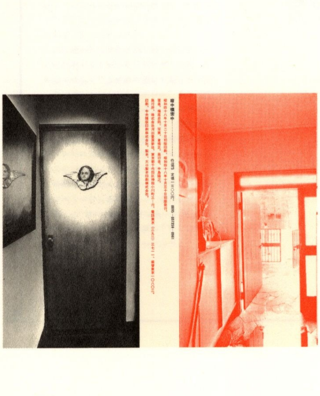
リンゴに話をもどすと、ビートルズの中で、自分の個性を出すということより、みんなが自分を受け入れてくれるという事に満足を感じていたのじゃないかと思うんですが。――――

彼がビートルズに入った時、他の三人はみんな実力をつけていたでしょ。だから、そういう点でひけめがあるんじゃない。

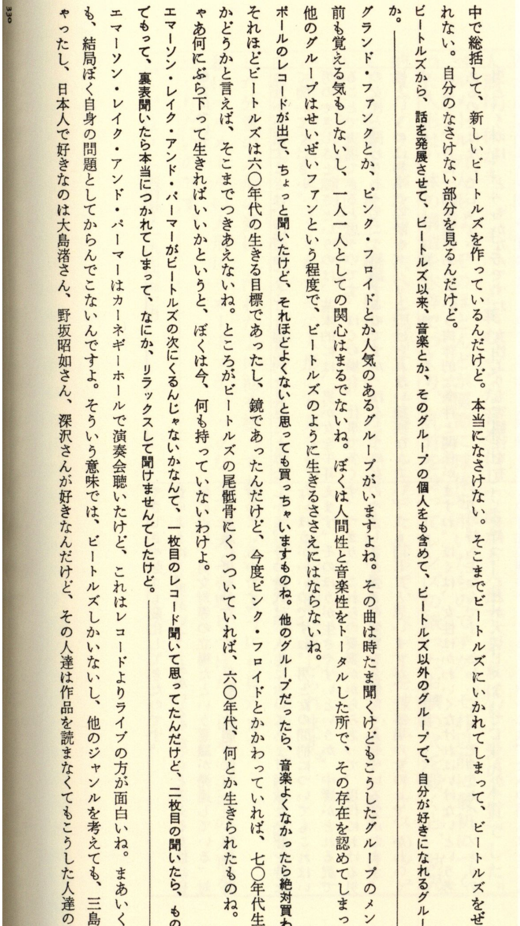
みんなリンゴの事、信頼しているようですね。だから、リンゴがビートルズの中で大切だったとは思うけれども、個人としては……。――――

もういいですよ。リンゴのことは。この辺で止めましょうよ。

この前、少しお話したんですけれども横尾忠則さんは、日本における一個のメディアだと思うんです。というのは全世界と、全宇宙をひっさげて、そこに存在するという感じがするのです。だから今までのスキャンダルとは別に、ぼくは横尾さんが、次にどんな仕事をされるか、具体的に何をするかということを、いろいろな人々が、いろんなかたちで見ておられると思うんだけれど、それとは別の所で、ただ動くということだけで、かなり若い人達に影響を、マスコミがもっていた今までの神話を全部払い



『暗中模索中』
著・D：横尾忠則
発行：河出書房新社　1973年
198×112 mm　並製
鋳造活字（US pt）：
岩田母型明朝、
岩田母型ゴシック
8 pt / 7 pt, 7 pt / 8 pt
印刷：中央精版印刷
製本：大口製本印刷



330

中で総括して、新しいビートルズを作っているんだけど。本当になさけない。そこまでビートルズにいかれてしまって、ビートルズをぜんぜん越えられない。自分のなさけない部分を見るんだけど。

ビートルズから、話を発展させて、ビートルズ以来、音楽とか、そのグループの個人をも含めて、ビートルズ以外のグループで、自分が好きになれるグループがありますか。

グランド・ファンクとか、ピンク・フロイドとか人気のあるグループがいますよね。その曲は時たま聞くけどもこうしたグループのメンバーの顔も名前も覚える気もしないし、一人一人としての関心はまるでないね。ぼくは人間性と音楽性をトータルした所で、その存在を認めてしまっているから。

他のグループはせいぜいファンという程度で、ビートルズのように生きるささえにはならないね。

ポールのレコードが出て、ちょっと聞いたけど、それほどよくないと思っても買っちゃいますものね。他のグループだったら、音楽よくなかったら絶対買わないし。

それほどビートルズは六〇年代の生きる目標であったし、鏡であったんだけど、今度ピンク・フロイドとかかわっていれば、七〇年代生きていられるかどうかと言えば、そこまでつきあえないね。ところがビートルズの尾骶骨にくっついていれば、六〇年代、何とか生きられたものね。七〇年代、じゃあ何にぶら下って生きればいいかというと、ぼくは今、何も持っていないわけよ。

エマーソン・レイク・アンド・パーマーがビートルズの次にくるんじゃないかなんて、一枚目のレコード聞いて思ってたんだけど、二枚目の聞いたら、ものすごくヘビーでもって、裏表聞いたら本当につかれてしまって、なにか、リラックスして聞けませんでしたけど。

エマーソン・レイク・アンド・パーマーはカーネギーホールで演奏会聴いたけど、これはレコードよりライブの方が面白いね。まあいくら面白くっても、結局ぼく自身の問題としてからんでこないんですよ。そういう意味では、ビートルズしかいないし、他のジャンルを考えても、三島さんは死んじゃったし、日本人で好きなのは大島渚さん、野坂昭如さん、深沢さんが好きなんだけど、その人達は作品を読まなくてもこうした人達の情報だけで、

次に四谷シモン『機械仕掛の神』(pp. 160–161)。

1970年代、杉浦康平、清原悦志らモダンデザインを志向するデザイナーを中心に、活字組版のあくなき探求が進められた。できることはほぼやり尽くされたと思われていた頃、熱を帯びるわけでもなく、圧をかけるでもなく、さらりと登場したのが本書である。

「上野の不忍池……花札の柳から月がちらっと見えるのもぼくの狙い」というジャケットのヴィジュアル。人工的で安定感のないデザイン。浮遊感のある構成。ペールトーンの色使い。そしてここでは使用されてはいないものの、当時横尾が多用したグラデーション。そのどれもが次世代、同世代のクリエーターに強い影響を与えた。

この本で特異なのはやはり組版だ。活字組版とそれを囲む罫線が1段組でも2段組でも、天地左右にピタリと接している。そう、2段組でも段間はなく、罫線のみが段を区切っている。言われてみれば、確かに、ただそれだけのこと、という天才だけが気づき、なしうることのできる一点がここにある。

組版も図版も(活字サイズの倍数によるズレはあるものの)全ページほぼ同じサイズの矩形の版面。段落改行の字下げはなく、最終行の余白が改行を意味しているのは『暗中模索中』と同じだ。組版は基本的に全角ベタ、約物も基本は全角で行頭行末の禁則に触れることはない。できる限り半角アキを作らない、横の行と活字ボディのズレを作らない、という神経の使い方である。

イラストレーターとして、グラフィックデザイナーとして一世を風靡し、画家として一時代を築いた横尾忠則。

横尾は高校卒業後、加古川成文堂という印刷所に勤め、現場で活字組版の技術・原理を修得している。横尾が活字組版を自在に扱えるのは、教科書を読んだわけでも、耳学問でも、手取り足取り教えを乞うたわけでもなく、徹底した現場主義で培った経験があるからだ。

肉体を通したものしか信用しない、という横尾の信念が、タイポグラフィにも貫かれている。

pp. 160–161
『機械仕掛の神』
著: 四谷シモン
D: 横尾忠則
発行: イザラ書房 1978年
B5判 上製
鋳造活字(US pt):
モトヤ明朝、岩田母型明朝
一段組 10.5 pt / 6 pt
二段組 8 pt / 5.25 pt(五号二分)
ノンブル 7 pt
印刷: 文昇堂
製本: 山﨑製本

●女について

これから話すことは、ぼくのごくごく偏見的な意見だと思って聞いてください。

男のやさしさと強さというのは、基本的には、男が女を牛耳ることで表現できると思うのです。ぼくの場合、仕事で多くの女性と関わりあってこう結論するのですが、ほんとうに女性というのは物事の判断をズバリとつけられない種族なんですね。それは、女の人の才能とか、能力がないということではなくて、月に一回生理があるという肉体的な条件と関係があるのではないでしょうか。

男というのは、どっちかなんですね。女性よりも客観性を有している。だからこそ、男は女性を助けなければいけない。別の言葉でいえば、すなわち女性を牛耳るということになる。昔は、仕事面で男と女が一緒になって、なにかやろうという場がなかった。今は、時代の変化でそれができるようになった。そして、それゆえに女性が社会的に活躍し、ある程度の地位を得るようになってきたことにより、必然的に男のやさしさや強さも変化してきたのです。

昔のように、〝男がいて、女がいる〟などと考える女性は皆無に近い。男女対等の立場だという意識が発達している。対等の意識に男女が立って、平衡な状態を保ちながら物事が進行しているのです。

しかも、今の時代は、人生においてあまり過激な発想を持たないほうがいいのですね。男と女の間柄についてもこれはいえます。そのほうが生きやすいというか、中庸がとれる訳です。つまり、これらの要素がからみあって、現代における男のやさしさと強さの変質を余儀なくさせている気がします。いずこも同じだと思いますが、仕事場の女のコで、かわいくて、しかもパーソナリティーを素晴らしく持っているコがいますね。ぼくは、女性はかわいくなければいけないという考え方の持ち主なんです。かわいくて、そのうえパーソナリティーを持つ。これが大切じゃないでしょうか。

この女性の持つパーソナリティーには、なみの男にはとてもマネのできない素晴らしい側面がある。しぶといとでもいったらよいのか、女性は持っていますね。それは、たとえば子供を生んだ母親が、強くなり、オニのようにたくましくなることでもわかるでしょう。このように、女のメカニズムには信じられないほどのバイタリティーがあるし、それは仕事の

表情の変化が起これば、それはもう人工の極みになるのではないでしょうか。
私はあくまでも人形を物として見詰めているので怖いとか恐ろしいとかいう感覚はありません。また、良くできている人形には、つくった人の魂が入っているのは確かで、だから可愛いという感覚はあるのです。
私が決定的な打撃を受けた、ドイツの人形作りで、また画家でもあったハンス・ベルメールの人形は、体がキュッキュッと軋むような音を出して曲がる人形で、それはもう愛の本質でした。
ベルメールの人形は、そのほとんどが関節に球体を用いたものですが、それ以前に最初につくった人形は、体の構造を木枠でつくり、乳首を捻ってレンズの嵌ったお臍の穴を覗くと、幼児的なパノラマが次から次へと現出する仕掛けを持った人形で、ベレーを被せ、メリヤスのシュミーズを着せ、靴下と靴を履かせているのですが、私にはそれらを、かつて誰かが身につけていたように思われるのです。
一九三〇年代につくられたその人形の写真を見ると、何か悲劇が感じられます。
白昼の路上で少女が怪我をしたというイメージで、悲惨な故に愛くるしいのです。どっさりとした分量の人形の髪は、汚れた上に油を塗ってあるというようにも見えます。
私はベルメールの人形に、オートマティックなメカニズムを取りつけた、日本の少年の人形をつくりたいのです。

「ペーパームーン」創刊号・一九七六年三月

46

杉浦康平（すぎうら・こうへい）
1932年－　東京
ブックデザイン／エディトリアルデザイン／
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／図像学／
東アジア比較文化史／印刷・出版史／デザイン教育

杉浦康平の70年にわたるデザインワークの中心はブックデザインだ。杉浦康平の思想、哲学、方法論、造形は国内のみならず、東アジア全域のデザイナーに甚大なる影響を与え続けてきた。

1955年、第5回日本宣伝美術賞を受賞。当初はグラフィックデザインがメインの活動領域であったが、やがてブックデザインへとシフトしていく。『音楽芸術』（1960－63年）、『数学セミナー』（1962－70年）、『新日本文学』（1964－66年）に代表される抽象形態による杉浦の初期のデザインは、数理や幾何という論理によって形成されていた。こうした抽象形態による構成は、日本においても世界においてもこの時代のデザインの最前線であった。

杉浦は1964年から65年の3ヶ月と1966年から67年の1年間、ドイツ・ウルム造形大学に客員教授として招かれる。同行したのはスタッフの中垣信夫＊。中垣は留学生として同校に籍を置き、オトル・アイヒャー（p.079）ら戦後モダニズムの実践者らの薫陶を受けている。

この滞在は杉浦にとって、ヨーロッパのモダンデザインの中枢に足を踏み入れたことを意味し、同時に、アジアへと視線を向ける契機となった。

帰国後、杉浦と中垣は、ウルム造形大学の活版印刷工房で獲得したグリッドシステムの方法論を日本語タイポグラフィに翻訳していく。1968年の『社会科学大事典』全20巻（鹿島研究所出版会）や建築雑誌『SD』No. 38（1968年1月号）はその最初期の仕事だ。

1969年2月の第4号から杉浦がデザインを担当した批評誌『パイデイア』（pp.164-166）の紙面設計は、グリッドシステムを「縦組」日本語組版へ置換・応用展開した最初の具体例だ。フォーマットの基準となる活字サイズは8pt。その倍数でほぼ全てのユニットが生成されている。

横は1ページ23行。それを2行で1行アキ（横8グリッド）と3行で1行アキ（横6グリッド）の2種類のグリッドで生成。綺麗に数値で分割できるグリッドを導き出している。縦は8ptの3倍を1グリッドとし、本文2段組で、1段は10グリッド、段間は3グリッド、トータル23グリッドとなる。

『パイデイア』4号から10号まではその2段組の段間にノンブルを入れるのが基本のフォーマットとなっている。4号は小口が8pt 5倍と広く、5号以降は天と小口は8pt 3倍（数値的には8.4336mm、実測値では7－8mm）で、紙面は一気に緊張感で満たされる。7mmという数値は当時杉浦が活字組版におけるマージンの限界と言及したサイズだ。

この8ptの3倍を基本としたグリッド構造は1972年の最終11号にいたって、縦7種類の段組ヴァリエーションとして応用展開される。段組は上下の入れ替えによって多様なレイアウトを実現できるが、この時代のこの時点で、すでに徹底して応用展開されていることに驚かされる。以降『パイデイア』で培われた構造設計の捉え方、考え方は杉浦デザインの基本骨格として事務所内だけでなく、若い工作舎周辺のデザイナーにも強い影響を与えていくことになる。

次に1975年創刊準備号に始まる『エピステーメー』を見てみよう。79年に終刊を迎えるまで展開された多種多様な紙面は、まさに組版実験室。ここで杉浦は「金属活字」による日本語組版を可能な限り拡張してみせた。金属活字による組版構造は当然のことながら、数値管理によって成立している。そのため、杉浦のようなデザインを実現しようとすると、活字組版の基本原理を理解しなければならない。しかしその構造を理解することは自ずと杉浦のデザインに絡め取られることにもなる。70年代後半から80年代初頭にかけて起こったある種の杉浦デザインブームは、表層的な模倣を生む風潮となった。

『エピステーメー』の判型は1：1.618の縦長黄金比。当時であれば、まずはそのプロポーションに驚嘆したことであろう。

創刊準備号は、右ページに16世紀フランスの宮廷美術として開花したフォンテーヌブロー派による女性の図像が現れるところから始まる。ページをめくるたびにこの図像が傾斜角度を変えながらアニメーションし、ページを捲るという身体的行為を促す。左ページはテキスト。版面は天地いっぱいの1段組、その3/4の高さの1段組と、2段組、さらに全6段組のうち1段を使った注釈とキャプション。これらが内容に応じて組み合わされ展開していく。だが、この程度の構造は『エピステーメー』においては序の口。以降さらに構造は複雑化していく。

次に1977年の臨時増刊号「リゾーム」と1979年の終刊号を見てみよう。

「リゾーム」（p.167）の本文サイズと行間は9pt

＊中垣信夫（なかがき・のぶお）
1938年－　神奈川→東京
ブックデザイナー。1964－73年、
杉浦事務所に在籍。
初代アシスタントとして杉浦を
支える。ウルム造形大学に招致された
杉浦に同行、留学生としてオトル・
アイヒャーらに学ぶ。1973年、
中垣デザイン事務所設立。『平凡社
ライブラリー』（平凡社、1993年－）、
『美術手帖』（美術出版社、1974－
2008年）をはじめ多数の書籍、雑誌を
手掛ける。2008年、社会人デザイン学校
「ミームデザイン学校」を設立。

＊鈴木一誌（すずき・ひとし）
1950－2023年　東京
ブックデザイナー。写真評論、
映画評論、デザイン評論、編集も
手掛ける。1973－85年、
杉浦事務所に在籍。1985年に独立。
2001年より戸田ツトムとともに
雑誌『d/SIGN』の責任編集および
デザインに携わる。著書に『知恵蔵
裁判全記録』（太田出版、2001年）
『ページと力』（2002年）、
『重力のデザイン』（ともに青土社、
2007年）などがある。

＊松岡正剛（まつおか・せいごう）
1944年－　京都→東京
編集者、著述家。1971年、工作舎を
設立し、雑誌『遊』を創刊。
以降、「編集工学」を標榜し
さまざまなプロジェクトを展開。
単著、共著多数。編著・監修として
『情報の歴史』（NTT出版、
1990年）など。

＊谷村彰彦（たにむら・あきひこ）
1948－2002年　和歌山→東京
ブックデザイナー。
1980年から杉浦事務所に参加。
『西蔵曼荼羅集成』（講談社、1983年）
をはじめ、アジア的なデザイン語法に
向かった杉浦の多くの仕事を支えた。
独立後もアジアの文化芸術に関する
企画のデザインを数多く手がけた。
主な仕事に『イスラム書道芸術大鑑』
（平凡社、1996年）など。

/7pt、8pt/8pt、7pt/5pt、6pt/4ptとかなり複雑な構造となっている。

本文は9pt/7ptの1段組と同じ位置に7pt/5ptの2段組（巻末には同じ版面でゴシックの3段組も用意されている）が位置するのが紙面構成の基本骨格。これらに対応し8pt/8ptのゴシックや7pt/5pt（6pt/4pt）の注釈が本文に絡む。これらは整数値（倍数）として綺麗に分割できるグリッドシステムではない。目的が数合わせとなることを放棄している。そう、それで良いのだ。

こうして構造化された日本語縦組の段組による紙面構成が冊子全体を貫いているのだが、内容が形を形成するとはいえ、ここまで意志をもった動的コンポジションはこれまでなかったのではないか。

『エピステーメー』終刊号（pp.164–165）の基本本文は、9pt/7pt。横は9ptの3行ドリで1グリッド×7=21行。縦は9ptの倍数で生成されている。天・小口ともにマージンは9ptの3倍取り（9.56mm）。段間が大きく空いた2段組が基本本文のフォーマットで、その空いた段間に注釈が入る異様なほどの密度感こそ、杉浦デザインの真骨頂であり、70年代杉浦デザインの組版造形の雛形といっていいのではないか。さらに7ptと6ptの2種類の3段組、そして既刊リストなどが入る5段組が用意されている。

この『エピステーメー』の創刊準備号から終刊号、そして『全宇宙誌』へと繋がるまでの怒涛の杉浦デザインの実務者が鈴木一誌＊である。鈴木が70年代に杉浦事務所で果たした役割は、計り知れぬほど大きい。

『全宇宙誌』（pp.170–173）は、『銀花』、『遊』、『エピステーメー』など70年代の杉浦の代表的な仕事の中でも、総決算的な意味合いを持つ。アートディレクション杉浦康平、編集は松岡正剛＊、制作メンバーは工作舎スタッフを軸とした、杉浦スクールによる総力戦である。

杉浦のブックデザインへのアプローチは、モダンデザインへの探求を骨格とし、紙面の数値化を主な方法としてきた。数値化それ自体が目的ではなかったはずだが、知覚・感性・身体を理性によって制御しようとする試みは、建築学科出身の杉浦にとって魅力的な領域だったはずだ。

その一方で『全宇宙誌』には、モダンデザインの「理」では割り切れないノイズやメタ的な構造が展開され、モダンからポストモダンへと展開するさまざまな契機を内包している。

それでもなお、その背景には厳然とした構造が存在している。フォーマットには1段（6グリッド）、2段（4グリッド×2）、2.5段（3グリッド×2+2グリッド）、4段（2グリッド×4）、6段（イレギュラー）があり、段組の上下を入れ替えたヴァリエーションと3種の異種が存在する。そしてこれらを司っているのは12級（3mm）の倍数系列で、基本となる1グリッドは8文字（24mm）、段間は2文字（6mm）である。

いくら構造が優れていても、それを使いこなすことができるか否かが問題だ。だが、杉浦のシステムは複数のデザイナーが関わっても、仕上がりの質が保たれている。杉浦の仕事の際立った点は、共有構造としてのグリッドシステムと、結果として立ち現れる造形の双方に、一貫した「視感覚」が確立されている点だ。

時代がそうさせたのか、80年代の杉浦の仕事は組版にしろ、色使いにしろ、明るく軽やかなイメージがある。それを象徴する仕事が、1984年創刊の第2次『エピステーメー』であり『あたしのあ あなたのあ』（1986年）である。

第2次『エピステーメー』（pp.174–175）の登場は鮮烈であった。70年代に杉浦が築き上げてきた思想・哲学、幻想文学といったイメージは、第2次『エピステーメー』によって払拭される。

その要因の一つは、金属活字から写植活字への転換であろう。写植への転換はすでに『全宇宙誌』で実現していた。表紙から本文にいたるまで全て墨ベタ。金属活字ではいくら丁寧な清刷りを用意しようが、全面反転の印刷はほぼ不可能だ。ここで写植を選択したのは、書体というよりも製版の条件がそうさせたのだろうと推察する。

第2次『エピステーメー』には基本書体というべきものはなく、記事内容に応じて書体選択されている。印刷所が所有する金属活字の明朝体とゴシック体という制約から解放され、石井中明朝（MM-OKL）、石井中丸ゴシック（MR）、岩田新聞明朝（ISNM）、石井太ゴシック（BG-KL）＋石井太明朝（BM-OKL）など、第2次では写研の書体見本帳かと思われるくらい多種多様な書体が使われている。さらに第2次第1号では、新書体としてリリースされたばかりの味岡伸太郎の「小町」が使われている。新書体を使うのには勇気がいる。しかし世間の反応を見てからデザインをすることは、杉浦の意に反するのであろう。着地点の是非はともかく、まずは使ってみないことにはわからないではないか、という書体選択である。

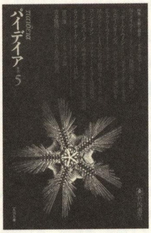
使用書体の変更に基づく従来の杉浦デザインからの脱却——それは杉浦が意図したことか。結果として旧来の読者を置き去りにするのか、巻き込むのか。杉浦がどう思ったのかはわからない。が、少なくとも読者は時代の中で変化する杉浦の姿を確認する。

第2次『エピステーメー』は書体と同時に、組版においても新機軸を次々と展開した。密度感のある70年代デザインに対する、空間とグラフィックエレメントを生かした第2次の紙面。そこには、眉間に皺を寄せて思想を語っていた70年代に続く次世代の若者に対し、「スタイル」でもいいではないか、とポストモダンの甘い罠に誘い込むような軽やかさがある。が、その実、脱構築主義のもと、構造、グリッドの解体を標榜した先鋭的なデザインと謎の傾斜角度3度。印字は手動機で、全て切り貼りの版下入稿。以降、杉浦は写植とともに80年代を駆け抜ける。

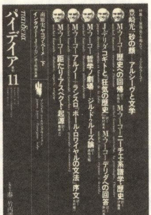
『あたしのあ あなたのあ』（pp.176–177）は帯文に「障害児のことばの“たね”を育てる」とあるように、障害児を対象とした言語指導の書物である。『エピステーメー』の流れを組みつつも、横長の判型を活かした全ページにわたる罫、要所要所に挟み込まれる線画（イラストレーション）が紙面をリズミカルにしている。また、文字色は焦げ茶1色、基本書体は石井中明朝だが、見出しや話し言葉など要所要所に石井太丸ゴシック（BR）を印象的に使った紙面は柔らかい。

ここに紹介した書物を含め1980年代の杉浦の仕事は谷村彰彦＊の力によるところ大である。身を削る激務の中、そこに愛らしさや優しさを盛り込むことを、谷村はどの仕事においても忘れてはいない。

杉浦デザインは、杉浦いち個人の技芸として成立しているわけではない。杉浦の思想や技術を理解し、さらに遠くへと推し進める「空間、時間、感性、そして身体」の総体的な枠組みが杉浦デザインなのだ。そしてその枠組みは常に開かれている。だからこそ、書物を手にした読者が共感し、共鳴しうるのだ。



『パイデイア』第5号



『パイデイア』第11号

『パイデイア』第5号
D: 杉浦康平
編集: 安原顕
発行: 竹内書店
1969年5月
A5判変型: 208×139 mm 並製
鋳造活字 (US pt):
岩田母型製造所明朝体A3-B
8 pt / 5.25 pt (五号二分)
印刷: 港北出版印刷

---

p.166
『パイデイア』第11号 (終刊号)
D: 杉浦康平、辻修平
編集: 中野幹隆
発行: 竹内書店
1972年2月
A5判変型: 208×139 mm (62.7%) 並製
鋳造活字 (US pt):
晃文堂明朝
8 pt / 5.25 pt (五号二分)
印刷: 宝印刷

---

p.167
『エピステーメー』臨時増刊号
リゾーム
D: 杉浦康平、鈴木一誌
協力: 長澤忠徳
編集: 中野幹隆
発行: 朝日出版社
1977年10月
B5判変型: 252×150 mm (51.8%) 並製
鋳造活字 (US pt):
凸版印刷
明朝体、アンチック、ゴジック
9 pt / 7 pt, 7 pt / 5 pt, 6 pt / 4 pt,
8 pt / 8 pt, 7 pt / 5 pt
印刷: 凸版印刷

7 pt / 5.25 pt
8 pt / 5.25 pt
8 pt

する課題の中に、政治的国家が引き込まれてくるという次元に存在しないだろうということです。これは確実に原理的に言えることだと思います。

それならば、政治的な課題の本質的な次元は、現在どこに求められるべきかが当然問われるべきでしょう。この課題に対してリアルに解答を与えるということは、現在どのような政治的な諸組織によっても困難であるし、またそのような課題を提起している政治的な組織というものは存在し得ないし、またしていないだろうと思います。現在わたしたちが抱えているのは、ひとつは社会的運動の次元に引き込まれた政治的国家という問題ですし、もうひとつは、典型的にヨーロッパの学生運動の指導者の理念の中にあるように、社会的運動の総和というものが政治的な国家の問題に転化するというような、むしろ原理的には不可能な理念の問題だといえます。現在あるのはそのような二つの理念にしかすぎません。

それ以外の理念が存在するとすれば、既にそれは政治的な国家の体制に吸収されてしまっていて、その中でしか問題の提起と解決を行なおうとしない理念でしょう。われわれが考える本質的な意味での政治的課題の過程構造というようなものは、現在のところどこにも存在しないし、どこでも提出することができない段階にあります。だから、比喩的にしか言いえないのですが、政治的な課題の本質というのは、たとえば百本の棍棒をもった機動隊に対して、百十本の角材をそろえれば勝てるはずだというような次元の問題ではないと思います。つまり、政治的な課題の本質というものは、はるか

145

にそういう次元とは異なるのであって、その異なる径路とは何であるかということは指摘しないとしても、その異なる径路の問題にある政治的な課題の本質というのは、たとえばあるポイントをはずさない径路をたどることによって、百本の棍棒を君らは捨てなさいと言えば捨てるというような、そういう次元にある問題だということができましょう。それが具体的にどういう径路をたどるかということについて、具体的なプログラムを考えることはできない段階にあると思いますし、またそれを考えているふりをすることはあまり誠実でないような気がします。

現在の段階を情況としてとらえた場合、本来的には、そういう問題が最後に残り、また最初に提示されている問題の本質だと思われるのです。大学紛争における大学自体の問題は、僕らが具体的に行なわれる最大限にいい解決だということを想定したとしても、たかだか、たとえば二つなり三つなりの大学が総合的な協議機関というものをもって、学生であろうと教授であろうと自由にどこの大学へでも出かけていって、研究することもできるし勉強することもできるというような形態ができればよい、という程度のことでしょう。現在の経過をみていますと、このようなところまでもいきそうもありません。むしろ反動化した理念のもとに大学が再建され、そして問題の本質を提起してよく闘った人達というものが、たとえば現在のように、逆封鎖ということで居場所を失うというような現実性の方が大きいという事態に立ち至っているわけです。こういう事態にそくして問題を提起するとすれば、それは拠点というものを、あま

ことが問題なのです。だから、そういう馬鹿な言い方をするなというようなことになるわけですけども、本当に問題が深刻に立てられていくならば、そういう負の財産というものは貴重だと思うのです。その負の財産というものは、大切にした方がいいと思われます。だから、問題はわれわれが伝統的にもっている負の財産というものをいかように転化していくか、現在の具体的なものを掘り下げていく場合にいかようにそれを本格的なものにしていくか、つまりマイナスの財産を転じてプラスとなすというようなところに転化していくか、という筋道を立てていく課題が、おそらく大きな問題として問われているのだと思われます。

その負の伝統というのは、たとえばフランスなどで、まがりなりにもパリ・コミューンなどというものを体験しているわけですけれども、かつてわが国では、そのような体験というのはただの一度もないというところにあらわれます。現実的な行動が現実を変えたというようなこともないし、また強固につくられた思想がそれ自体で力であるというような、そういうふうに建設されたこともない。そういう負の共通財産というものをどうやってプラスの方に転化していくかというようなことが、おそらく大きな問題なのであって、この問題を抱え込むことなしにはどのような課題も解かれてはいかないんだということができましょう。現在のヨーロッパの学生運動の中で流布されているサンディカリズム的傾向は、そのままわが国に適用できるというような問題ではなくて、そこではまた特殊な問題を抱え込んでいるはずです。その特殊な問題とは何かといえば、わ

たしたちがもっているのはことごとく負の財産である、つまりマイナスの財産であるということであると思います。そういうことからいえば、われわれが当面している問題というのは、ヨーロッパの学生運動自体に比べてもはるかに困難であると申すことができます。

社会的な問題の次元で出されるどのような運動も、その総和が政治的な問題に転化するものではないとすれば、政治的な課題の本質はどこにあるのかということが当然問題になります。この問題を、もし簡単に〝それは政治的に強固な前衛集団というものが指導力としてあるかないかにかかわる〟というようなパターンで解決し得たと考えることを拒否したとしたら、現在の政治的な課題の本質はどのようにして解かれていくか、という問題が当然提起されます。そのように提起された問題に対する現実的な、また便宜的な解決、解答というようなものは今のところ得られないということが、問題の掛値のない本質だと思います。現在の情況で、そういう政治的な問題の本質的な径路を確定的にだれも指摘することができない、そういう段階にしかないということは、現在における最も大きな問題であると思います。だから、その問題に対して政治的に強固な前衛集団の存在が必要なんだというような言われ方は、少しも解答にはなっていないと僕には思われます。そこのところで、問題を具体的に、また過程的な行動として捉えていく場合には、われわれは依然として未知の段階にある、つまり模索の段階にあるというより致し方がないわけです。ただはっきり言えることは、政治的な課題の本質は、決して本来的には社会的な問題あるいは社会運動の問題の次元に存在

構造主義者とその敵対者たちのあいだで交わされている論議

反歴史的ないしは非歴史的視点

トルベツコイの音韻論

ロラン・バルトの《エクリチュールの水準》

I

構造主義と歴史の関係をめぐる論議は、たんにフランスだけではなく、ヨーロッパにおいてもアメリカにおいても、もしかしたら日本でも同じことだったのかもしれないが、頻繁な、錯雑した、そしてしばしば明確さを欠く形でなされた。それが明確さを欠いた原因はいくつかあり、容易に列挙することができる。

第一は、構造主義とはなにかを知るうえで、誰であれおよそ二人の人間のあいだで相互了解がなりたつということがついになかったからである。第二に、フランスにおいては《歴史》という言葉が二つの意味をもつという事実。すなわちひとつは歴史家たちの論議の対象となっているもの、ひとつは歴史家たちがその実践においてなすところのものである。第三の原因——これがもっとも重要であるが——は、歴史と構造主義の関係をめぐるこれらの論議のなかで、数多くの政治的テーマないし思惑が錯綜していたことである。といってわたし自身、今日のこの論考を、それをとりまく政治状況とは無縁なものとして、進めるつもりはまったくない。むしろ逆である。

まず最初にわたしは、歴史をめぐって構造主義者とその敵対者たちのあいだで交わされている論議の一般戦術、いわば戦闘計画を述べたいと思う。第一に留意しなければならないのは、構造主義が、すくなくともその当初の形態においては、より精密・厳格な方法を歴史研究にあたえることを目ざした企てだったという事実である。構造主義は、すくなくともその初期にあっては、決して歴史から目をそらしていなかった。構造主義は、ひとつの歴史を作りあげよう、より厳密な、より体系的な歴史を作りあげようとしたのである。具体的な例を三つだけあげておこう。アメリカ人フランツ・ボアス☆1は民族学における構造主義的方法の創始者だったと言えるが、彼にとってその方法とはなんであったろうか？ それは本質的に、彼の時代におこなわれていた民族学史のある種の形態にたいする批判であった。その典型と見るべきものはテイラーであり、この種の歴史は、人間社会はすべて、もっとも単純な形からもっとも複雑な形にいたる進化の過程で同一の曲線を描くとするものであった。社会によってこの進化に変動があるとすれば、変革の速度を異にするにすぎないというのである。また、たとえば結婚に関するさまざまなルールや農業技術など、大きな意味をもつ社会形態は、とどのつまり生物学でいう種のたぐいであり、それらの拡張、増大、発展、普及などもまた、生物学的な種の増殖と展開にみられるのと同じ掟、同じ図式に従うとされていた。いずれにせよ、テイラーが人間社会の発展と歴史を分析するさいに手本としてとりあげたのは、生物学にほかならなかった。言いかえれば、テイラーが人間社会の歴史を語るにあたって準拠したのはダーウィンであり、より一般的には進化論であった。ボアスに課せられた問題は、民族学の方法をこの古い生物学的モデルから解放することであり、人間社会というものが、単純であれ複雑であれ、いくつかの内的関係に従うものであって、それらの内的関係がそれぞれの社会の特性を規定するという事実を示すことであった。それぞれの社会の内部で起るこの絡みあい、ボアスが社会の構造と呼んだのはまさにそれであり、その構造を分析することによって彼は、人間社会の生物学的歴史ではなく、まさしく歴史的歴史を書くことができたのだった。したがって、ボアスの問題は、反歴史的ないしは非歴史的視点にたつために歴史的視線を抹殺することでは決してなかった。

わたしはいまボアスの例をあげたが、それと同じく、言語学、とくに音韻論の例をとりあげることもできるはずである。トルベツコイ出現以前の歴史的発音学は、あるひとつの言語を通して、ひとつの音素ないし音の進化の検討を目ざすものであり、任意のある時点における、一言語全体の変化を明らかにしようとはしなかった。トルベツコイが音韻論によってなそうとしたのは、いわばある音一個の歴史から、ひとつの言語全体の音韻体系の、より一般的な歴史に移行するための手段を獲得することであった。

さらに第三の例をあげることもできよう。ここではごく簡単に、手短かに指摘するにとどめておこうと思うが、それは構造主義を文学に応用した例である。数年まえ、ロラン・バルトが、文体の水準ないし言語の水準との対比において、《エクリチュールの水準》と呼んだものを定義したとき、彼はそれによっていったいなにをなそうとしたのであろうか？ その点を理解するためには、一九五〇年

☆訳註

1——Franz Boas（一八五八—一九四二）。ドイツに生れ、のちアメリカに定住した民族学者。エスキモー、太平洋北岸に住む種族などを研究し、一八九九年にはコロンビヤ大学教授となった。《Handbook of American Indian Languages》(1911)、《Primitive Art》(1928)、《Anthropology and Modern Life》(1928)、《The Mind of Primitive Man》(1911：改訂版 1938)、《Race, Language and Culture》(1940) などの著作がある。

❶——系譜学は灰色のものである。細かなことを問題とし、忍耐強く資料にあたる。ぼやけ、すり消え、何度も書き直された羊皮紙に基いて作業が進められる。

パウル・レーは、生成を線条的に記述した——たとえば道徳の全史をただ功利性だけを考慮して整理した点で、イギリス人たちと同様に誤っている。まるで、言葉はその意味を保ち続け、欲望はその方向を保ち続け、観念はその論理を保ち続けるものであるかのように。まるで、ひとが口にし、望むものの世界が、侵略、闘争、掠奪、変装、策略を知らなかったとでもいうかのように。そんなことから、系譜学にとって不可欠の罰課のごとき作業が生じるのだ。単一な究極指向性のまったく外に、さまざまな出来事の独自性を見定めること、それらの出来事を、最も予期しないところ、歴史などもたないということになっているもの——さまざまな感情、愛、意識、さまざまな本能、の中に探ること、それらの出来事の回帰を、進化のゆっくりした曲線をあとづけるためにではなく、それらが多様な役割を演じた多様な場面を再発見するために把握すること、それらの出来事の欠落している点、それらが起こらなかった時点までもはっきりさせること（プラトンはシラクサへ行ってもマホメットにはならなかった…）。

それゆえ系譜学は、微細にわたる知識、多数の素材の集積、忍耐を要求する。系譜学は、その「巨石建造物」★1を築くのに、「有益な大きな誤謬」ではなく「厳密な方法によりうち立てられた、まがいものでない小さな真実」★2を用いなくてはならない。つまり、博識という点である種の執拗さが必要なのだ。系譜学は、哲学者の高所からの深遠な見解が科学者のもぐらのような視力と対立するようなぐあいに歴史と対立するのではない。逆に、理念的なもろもろの意味の超歴史的な展開や無限定な目的論と対立するのである。系譜学は「起源」の探求と対立するものなのである。

❷——ニーチェには Ursprung（起源）という語の二つの用い方がみられる。一方はありきたりの用法である。この語は Entstehung（現出）、Herkunft（由来）、Abkunft（素性）、Geburt（出生）などの用語と交替に出てきている。たとえば『道徳の系譜』は、義務とか過失の感情とかについて、その Entstehung といったり、その Ursprung といったりしている。★3『悦ばしき知識』においては、論理と認識とについて、Ursprung や、Entstehung や、Herkunft が問題となっている。★4

この語のもう一つの用法は他の語と区別された意味でのものである。事実ニーチェはこの語を他の用語と対立させることがある。『人間的、あまりに人間的』の第一節では、形而上学が追い求める奇蹟的起源（Wunderursprung）と、それとは違って Über Herkunft und Anfang（由来や始源に関する）問いを立てる歴史哲学の分析が対置されている。Ursprung はまた皮肉な調子で期待はずれの気持をもって用いられていることもある。たとえばプラトン以来探し求められている道徳の根源的基礎（Ursprung）はどういうもので成立っているのだろうか？ 「嫌悪すべきいくつかの小さな結論で成立っているのだ。Pudenda origo 恥ずべき起源」★5あるいはまたこんなこともいっている。ショーペンハウァーは宗教の起源（Ursprung）が他界に対するある種の形而上学的感情のうちにあるのだと考えたのだが、その宗教の起源はどこに求めるべきであろうか？ ごく単純なことで、ある発明（Erfindung）のうちに、ある手品のうちに、ある手管（Kunststuck）のうちに、ある作製秘訣のうちに、ある黒魔術のやり方のうちに、Schwarzkünstler 魔法使いのわざのうちに求めるべきなのだ。★6

これらすべての語の用い方について、そして Ursprung という用語自体のさまざまな扱い方について、最も意味深いテキストの一つは『道徳の系譜』の序言である。その冒頭において、探求の目標は道徳的先入見の由来だと規定されている。そこで用いられている用語は Herkunft である。ついでニーチェはさかのぼって、彼自身の生におけるこの探索の歴史を示す。彼は自分が哲学を「なぞって書いていた」時期、悪の起源は神に帰すべきなのであろうかと考えていた時期のことを回想している。この問題はいまでは彼を微笑させるものなのだが、これは Ursprung の探求であったとまさに彼はのべている。もう少し先でパウル・レーの労作の特色をのべる場合にも同じ語を用いている。★7 次に彼は『人間的、あまりに人間的』と共に始まる独自のニーチェ的分析にふれる。そのニーチェ的分析の特色を示すのに彼は Herkunfthypothesen 由来仮説ということをいっている。ところが Herkunft という語はおそらくここでゆきあたりばったりに用いられているのではない。この語は『人間的、あまりに人間的』の中の、道徳、禁欲、正義、刑罰の起源についての多くの文章を示すのに用いられている。ところがこういったすべての問題の展開において前に用いられていた語は Ursprung なのである。★8 あたかも、『道徳の系譜』の時代に、序言のここのところで、十年ほど前には問題としなかった Herkunft と Ursprung の間の対立をはっきり示そうとでもしたかのようである。しかし、この二つの語をそれぞれ区別して用いたすぐあとで、ニーチェは序言の最後の何節かで、どっちつかずの同じような価値でまた再びこれらを用いるようになっている。★9

系譜学者ニーチェは何故に、少なくともいくつかの場合に、起源（Ursprung）の探求を拒んでいるのであろうか？ まず第一に、ひとがそこで、ものの正確な本質、その最も純粋な可能性、慎重にそれ自体に限られたその正体、外的、偶有的、継起的なあらゆるものに先立つその不動の形をつかみ取

1——『悦ばしき知識』七。

2——『人間的、あまりに人間的』三。

3——『道徳の系譜』第二論文、六、八。

4——『悦ばしき知識』一一〇、一一一、三〇〇。

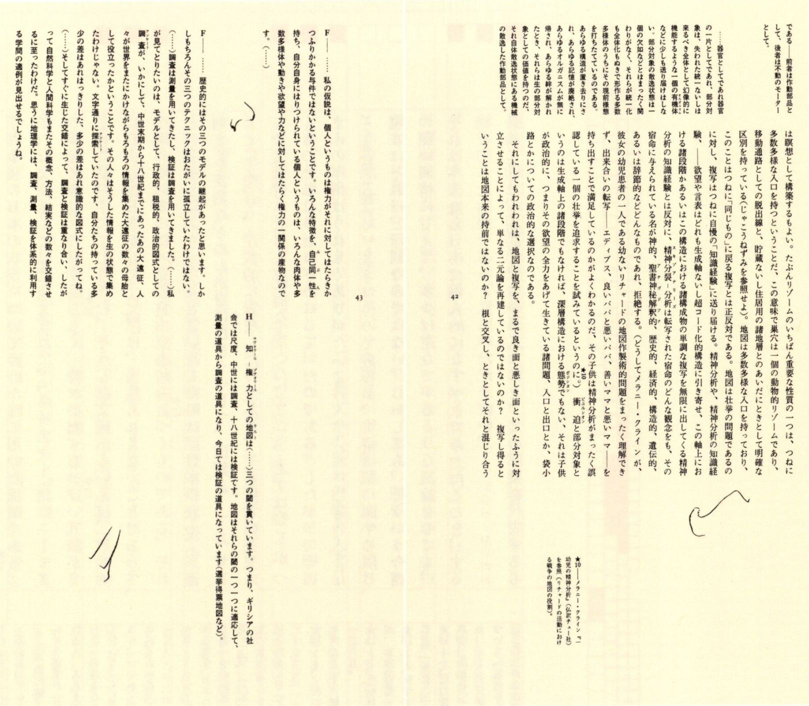
5——『曙光』一〇二。

6——『悦ばしき知識』一五一、三五三。さらに『曙光』六二、『道徳の系譜』第一論文、一四、『偶像の薄暮』大いなる誤謬七。

7——P・レーの著書の題名は Ursprung der moralischen Empfindungen『道徳的感情の起源』であった。

8——『人間的、あまりに人間的』の中で、アフォリズム九二は Ursprung der Gerechtigkeit「公正の起源」と題されている。

9——『道徳の系譜』のテキスト自体の中で、Ursprung と Herkunft はほとんど同じ価値で何回も用いられている（第一論文二、第二論文、八、一一、一二、一六、一七）。



は瞑想として構築するもよい。たぶんリゾームのいちばん重要な性質の一つは、つねに多数多様な入口を持つということだ、この意味で巣穴は一個の動物的リゾームであり、移動通路としての脱出線と、貯蔵ないし住居用の諸地層とのあいだにときとして明確な区別を持っている(じゃこうねずみを参照せよ)。地図は多数多様な入口を持っており、このことはつねに「同じもの」に戻る複写とは正反対である。地図は壮挙の問題であるのに対し、複写はつねに自慢の「知識経験」に送り届ける。精神分析や、精神分析の知識経験、——欲望や言表はどれも生成軸ないし超コード化的構造に引き寄せ、この軸上における諸段階かあるいはこの構造における諸構成物の単調な複写を無限に出してくる精神分析の知識経験とは反対に、精神分裂-分析は転写された宿命のどんな観念をも、その宿命に与えられている名が神的、聖書神秘解釈的、歴史的、経済的、構造的、遺伝的、あるいは辞節的などどんなものであれ、拒絶する。(どうしてメラニー・クラインが、彼女の幼児患者の一人である幼ないリチャードの地図作製術的問題をまったく理解できず、出来合いの転写——エディプス、良いパパと悪いパパ、善いママと悪いママ——を持ち出すことで満足しているのかがよくわかるのだ、その子供は精神分析がまったく誤認している一個の壮挙を追求することを試みているというのに。★10)衝迫と部分対象というのは生成軸上の諸段階でもなければ、深層構造における態勢でもない、それは子供が政治的に、つまりその欲望の全力をあげて生きている諸問題、入口と出口とか、袋小路とかについての政治的な選択なのである。

それにしてもわれわれは、地図と複写を、まるで良き面と悪しき面といったふうに対立させることによって、単なる二元論を再建しているのではないのか? 複写し得るということは地図本来の持前ではないのか? 根と交叉し、ときとしてそれと混じり合う

である——前者は作動部品として、後者は不動のモーターとして。

……器官としてであれ器官の一片としてであれ、部分対象は、失われた統一ないしは来るべき全体として幻像的に機能するような一個の有機体などに少しも送り届けはしない。部分対象の散逸状態は一個の欠如などとはまったく関わりがなく、それらが統一化も全体化もぬきで形作る多数多様体のうちにその現前様態を打ちたてているのである。あらゆる構造が置き去りにされ、あらゆる記憶が廃絶され、あらゆるオルガニスムが無に帰され、あらゆる絆が解かれたとき、それらは生の部分対象としての価値を持つのだ、それ自体散逸状態にある機械の散逸した作動部品として。

★10——メラニー・クライン『一幼児の精神分析』(仏訳チュー社)を参照(リチャードの活動における戦争の地図の役割)。

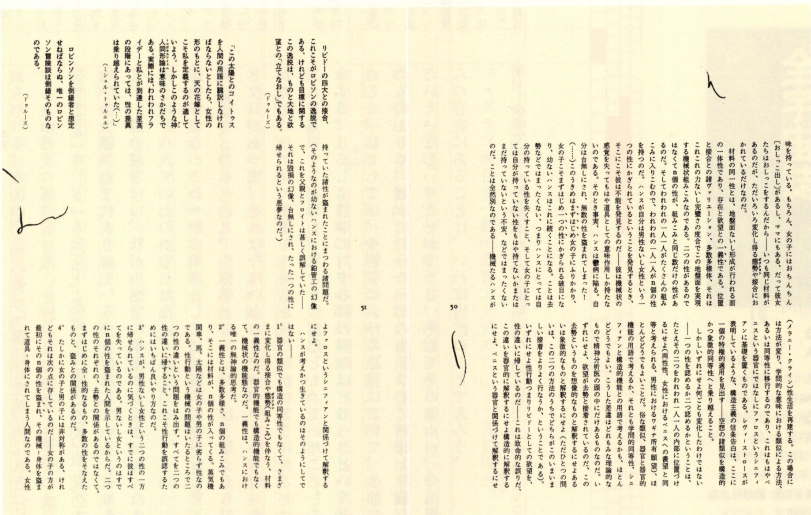
42

F——……私の仮説は、個人というものは権力がそれに対してはたらきかかるふりかかる与件ではないということです。いろんな特徴を、自己同一性を持ち、自分自身にはりつけられている個人というものは、いろんな肉体や多数多様体や動きや欲望や力などに対してはたらく権力の一関係の産物なのです。(……)

F——……歴史的にはその三つのモデルの継起があったと思います。しかしもちろんその三つのテクニックはおたがいに孤立していたわけではない。(……)調査は測量を用いてきたし、検証は調査を用いてきました。(……)私が見てとりたいのは、モデルとして、行政的、租税的、政治的図式としての調査が、いかにして、中世末期から十八世紀までにあったあの大遠征、人々が世界をまたにかけながらもろもろの情報を集めた大遠征の数々の母胎として役立ったかということです。その人々はそうした情報を生の状態で集めたわけじゃない。文字通りに探索していたのです、自分たちの持っている多少の差はあれはっきりした、多少の差はあれ意識的な図式にしたがってね。(……)そしてすぐに生じた交錯によって、調査と検証は重なり合い、したがって自然科学と人間科学もまたその概念、方法、結実などの数々を交錯させるに至ったわけだ。思うに地理学には、調査、測量、検証を体系的に利用する学問の適例が見出せるでしょうね。

43

H——知-権力としての地図は(……)三つの閾を貫いています。つまり、ギリシアの社会では尺度、中世には調査、十八世紀には検証です。地図はそれらの閾の一つ一つに適応して、測量の道具から調査の道具になり、今日では検証の道具になっています(選挙得票地図など)。



味を持っている。もちろん、女の子にはおちんちん(おしっこ出し)があるし、ママにもある、だって彼女たちはおしっこをするんだから——いつも同じ材料があるのだが、ただいろいろ変化し得る態勢や接合におかれているだけなのだ。

材料の同一性とは、地盤面ないし形成が行われる面の一体性であり、存在と欲望との一義性である。位置と接合との諸ヴァリエーション、多数多様体、それはこれこれの力ないし完璧さの度合でこの地盤面を実現する機械状組みこみなのである。二つの性があるのではなくてn個の性が、組みこみと同じ数だけの性があるのだ。そしてわれわれの一人一人がたくさんの組みこみに入りこむので、われわれの一人一人がn個の性を持つのだ。ハンスが自分は男性ないし女性という一つの性にかぎられているということを発見するとき、そこにこそ彼は不能を発見するのだ——彼は機械状の感覚を失ってもはや道具としての意味作用しか持たないのである。そのとき事実、ハンスは鬱病に陥る。自分は台無しにされ、無数の性を盗まれてしまった! (……)このうきめはまずはじめ女の子にふりかかり、女の子こそまずはじめ一つの性にかぎられる破目になり、幼ないハンスはこれに続くことになる。ことは去勢などではまったくない、つまりハンスにとっては自分の持っている性を失くすこと、そして女の子にとっては自分が持っていない性をもはや持てないかまたはまだ持っていないという不安、などではまったくないのだ。ことは全然別なのである——機械たるハンスが

(メラニー・クライン)性生活を再建する。この場合には方法が変り、学問的な意味における類似による方法、あるいは同等性に移行するのであり、これはもはやペニスという器官にではなしにファロスというシニフィアンに基礎を置くものである。レヴィ-ストロースが表明しているような、構造主義の信条告白は、ここに一個の特権的適用を見出す——空想の諸類似を構造的かつ象徴的同等性へと乗り越えること。

しかしいずれにせよ何ごとも変化したわけではない——一つの性を認めるか二つ認めるかということは、たとえその二つをわれわれ一人一人の内部に位置づけるにせよ(両性性、女性におけるペニスへの羨望と同等と考えられる、男性におけるワギナ所有願望)、ほとんどどうでもよいことだ。俗な類似、器官と器官的機能の用語で考えるか、それとも学問的同等性、シニフィアンと構造的機能との用語で考えるかも、ほとんどどうでもよい。こうした差違はどれもみな理論的なもので精神分析医の頭の中にだけあるものなのだ。いずれにせよ、欲望が去勢と接着されているのだ、この去勢というものを想像的なものと解釈するにせよあるいは象徴的なものと解釈するにせよ(ただひとつの問いは、この二つの方法のうちでどちらがこのいまいましい接着をよりよく行なうか、ということである)。いずれにせよ性行動つまりリビドーとしての欲望を、性の違いに帰しているのだ——これは致命的な誤りだ、この違いを器官的に解釈するにせよ構造的に解釈するにせよ、ペニスという器官と関係づけて解釈するにせ

50

持っていた諸性が盗まれたことにまつわる諸問題だ。(そのようなのが幼ないハンスにおける鉛管工の幻像で、これを父親とフロイトは甚しく誤解していた——それは毀損の幻像、台無しにされ、たった一つの性に帰せられるという悪夢なのだ。)

リビドーの四大との接合、これこそがロビンソンの逸脱である、けれども目標に関するこの逸脱は、ものと大地と欲望との「立てなおし」でもある。
(ドゥルーズ)

「この太陽とのコイトゥスを人間の用語に翻訳しなければならないとしたら、女性の形のもとに、天の花嫁としてこそ私を定義するのが適していよう。しかしこのような神人同形論は意味のさかだちである。実際には、われわれフライデーと私とが到達した至高の段階にあっては、性の差異は乗り越えられていた(…)」
(ミシェル・トゥルニエ)

ロビンソンを倒錯者と想定せねばならぬ、唯一のロビンソン冒険談は倒錯そのものなのである。
(ドゥルーズ)

よファロスというシニフィアンと関係づけて解釈するにせよ。

ハンスが考えかつ生きているのはそのようにしてではない——

1° 器官の類似でも構造の同等性でもなくて、さまざまに変化し得る接合や態勢(組みこみ)を伴なう、材料の一義性なのだ。器官的機能でも構造的機能でもなくて、機械状の機能態なのだ。一義性は、ハンスにおける唯一の無神論的思考だ。

2° 一義性とは、多数多様さ、n個の組みこみでもあり、そこには材料が、n個の性が入ってくる。蒸気機関車、馬、太陽などは女の子や男の子に劣らず性なのである。性行動という機械の問題はいたるところで二つの性の違いという問題をはみ出す。すべてを二つの性の違いに帰すること、これこそ性行動を誤認するためにはいちばん良いやり方なのだ。

3° ハンスが、男性ないし女性という二つの性の一方に帰せられているのに気づくときは、すでに彼はすべてを失っているのである。男ないし女というのはすでにn個の性を盗まれた人間を示しているからだ。二つの性のそれぞれの、去勢との関係があるのではなくて、まずはじめに全-性的なるもの、多数の性をそなえたものと、盗みとの関係があるのだ。

4° たしかに女の子と男の子には非対称がある、けれどもそれは次の点に存しているのだ——女の子の方が最初にそのn個の性を盗まれ、その機械-身体を盗まれて道具-身体にされてしまう人間なのである。女性

51

6 pt / 4 pt
7 pt / 6 pt
9 pt / 7 pt
9 pt
6 pt
6 pt
7 pt

当時は十月入学だった)ほどかれより後輩になる。★16 もうひとつは、エキザイルという表現であるが、これは私が当時イギリスの科学週刊誌『ネイチャー』★17の編集者ジョン・マドックスに頼まれて大学闘争後の日本の状況について書いた時に用いた標題である。★18 これは気持としては冗談まぎれで、『ネイチャー』誌はユーモアの本家イギリスの科学誌らしく、時々いたずらっぽい冗談がまじめな話の中にまじりこむ。★19 そうした文脈からいえば、政治的に自由な国日本からの「亡命」は、当然ありえないことであって、今海外にいるのは、私の自由意志にもとづくものである。それを深刻そうにエキザイルと言いなしたのは、日本の状況の「深刻さ」を深刻ならぬわが身にひきうつして、深刻ぶってみせることによって、逆説的に表現したのであり、それはこの英文にこめえた(と私が信ずる)沈痛なトーンによって、まずは察しがつくものと私はひとりぎめにしていたのである。したがって今西さんの厚情はうれしくありがたい(他の人からの私信によると、それはごく最近まで続いているそうだが)のであるが、実情は私に関する限り、現在はそれほど深刻なのではない。しかしまあ、そういう今西の深い同情に甘えて、多少は逆なでするような議論をしても、それは本来なら日本で個人的になすべきであったことを、する機を失した結果であると見ていただきたい。

最後に⑤は、「観覧席」にいる人々にとっての印象を代表するも

れが二一世紀になって、それを守り続けるかどうか。ぼくは次の世紀まで生きられないけれども、非常に面白い。ぼくの進化論がどれだけヨーロッパに受けいれられるかがかかっているんですから。「先生の進化論、英訳して出したらどうですか」と親切に言うてくれる人、ありますねん。けど、自分の一番達者な日本語で書き残しておいて、もしそれが正しいものなら、いつか、取り上げられるときがくるやろ。」今西、★1、一〇一頁。

★9――かつて私の書いた文章、柴谷篤弘「日本の核酸研究にかんする一つの証言」『蛋白質核酸酵素』一四、一〇二六―一〇四一(一九六九)について、科学史家 中村禎里氏から寄せられたことばにもとづく。

★10――『小松左京対談集・地球を考える』1、新潮社(一九七二)一二六頁。

★11――「生物社会の論理」『全集』四、三四〇頁。

★12――「科学文献抄」二三、岩波書店(一九五〇)一―九頁。

★13――『私の霊長類学』学術文庫八〇、講談社(一九七六)二六二頁。

★14――「大崩壊とエコロジーについて」『現代革命論研究会月報』(新泉社、東京本郷)九(一九七八)。

のであろうが、当事者にとっては、実状と背馳するようにもおもわれる。ここでは生物学のなかでいう生態学(エコロジー)と、最近政治的な意味でいわれる「エコロジー」の混同があるようにおもわれる。★20 今西の『生物の世界』「講談社文庫」版(一九七二)に対する上山春平の解説(私は見ていない)が私の旧著『生物学の革命』(みすず書房一九六〇・一九七〇)で、基礎生物学の二つの面を分子生物学と生態学とで代表させているのを引用していることもあって、一般の読者には、私が生態学に早くから関心があったようにうけとられていたのかもしれない。

生物学のなかでの一般の風潮としては、実験生物学(遺伝学、生理学、細胞学、生化学など)と、生態学とのあいだには、早くから対立と反目があって、それは今にいたるまでつづいているのかもしれない。前記③の編集を当時若かった私がひきうけたことは、これを克服する視野を、私なりに漠然ともっていたことをも意味する。しかし生態学に対する私の興味はどちらかというと生ぬるく、私としては、生物学における経歴において、生態学そのものよりも、日本における一部の生態学者に興味と尊敬をいだいていたということができる。そしてその理由が、今西錦司らの存在にあることは、いわば当然のことであろう。

3――中学でのかかわり――チョウと山と

89――今西進化論批判

『エピステーメー』6+7月・終刊号
D: 杉浦康平、鈴木一誌
協力: 赤崎正一
編集: 中野幹隆
発行: 朝日出版社
1979年7月
B5判変型: 252×150mm 並製
鋳造活字(US pt):
凸版印刷明朝体、アンチック
9 pt / 7 pt, 7 pt / 6 pt, 6 pt / 4 pt
写植印字: 鈴木裕、森山写真タイプ
印刷所: 凸版印刷

類学、進化論など一連の領域で活躍してきた指導的科学者・思想家である。他方私は、以前は分子生物学(そして望むらくは今後は発生生物学)の領域での科学者であり、また科学批判ないしは反＝科学論をかかげる思想家ということになるだろう。しかし生物学とくに動物学に縁のある人から見れば、二人の関係はまったく赤の他人とはいえないが、その関係がどの程度のものか、おそらく当人どうしをのぞけば、ごくわずかの数の内輪の人々にしか、そのことははっきりしてはいないであろう。すでに印刷された資料として、いくつか気づいたものをあげておこう。

①——「柴谷さんという人は、むかし今西さんの周辺にいた人なんでしょう。」——上山春平★10

②——「今西錦司・柴谷篤弘共著『生物相の類型的研究——東亜の蝶を題材として』(未発表)」——今西錦司★11

③——「半野生馬の社会生活——Specia, specion および oikia, oikion の提唱——今西錦司」——民主主義科学者協会理論生物学研究会編(編集責任者　柴谷篤弘)『生物の集団と環境』。★12

④——「柴谷篤弘は京大動物学教室で梅棹忠夫と同期……であったが、オーストラリアに頭脳流出したまま故国に帰れぬ身をかこって、みずからをエキザイル(追放された人)呼ばわりした。」——今西錦司。★13

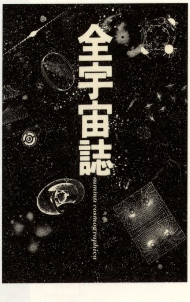
⑤——「エコロジー思想は既に、京大系の自然科学者(今西、湯川、梅棹、柴谷)によって唱導されてきたが、最近再三にわたるローマ・クラブ報告が一般的影響力を強めた。」——佐伯陽介。★14

このうち①は、事実のほぼ正しい評価を示している(あとを見よ)。②、③はその具体的事例の一部である。このうち②は、後に一九六七年になって私が中村慎吾氏の協力をえて復元をこころみたことがある。★15 これには、その時記憶にあったかぎりの事情を記してあるが、それをたどって見ると、一九五三年ごろ、今西がはじめてヒマラヤ入りをして帰国した一九五二年末よりもあとで、私は今西と会って、その時ヒマラヤのチョウの話を少し聞いたことがあったように思われる。しかし考えて見ると、今西の周囲にいる人々、梅棹忠夫、吉良竜夫、藤岡喜愛、桑原武夫といった人々には、たびたび出あう機会は多く、そのたびごとに、かならずといっていいほど、今西の噂をきいていたのだが、個人的に相まみえる機は、一九五三年以来たえてなかったのではないか、という気がする。しかし逆の意味で、私のことをこれらの人々が今西に向って噂にのぼせることもあったのであろう。それが④の今西自身による、現在の私のあり方についての思いがけない言及が出てくる原因であったのかもしれぬ。これには二つ小さな問題があって、ひとつは、私は正確に言って京大の動物学科では梅棹忠夫と同期ではなく、三期(二年半——

はこの二つの問題についても論じたことがある。
A、柴谷篤弘「分子進化・突然変異固定の機作をめぐる論争におけるいくつかの基本概念の再検討」『科学』四六、五〇七—五一二(一九七六)。
B、柴谷篤弘「分子進化論争のために」『科学』四七、七七三(一九七七)。
C、柴谷篤弘「遺伝子操作論争の意味するもの」『思想』一一月、七〇—八五頁(一九七八)。
この事実は、ここに私が今西進化論批判をなすこととも関連しており、この文章の冒頭でのべた、批判をする理由に深くかかわるものである。

★8——A、「私も『生物の世界』を書いたころには、まだ年も若かったから、生物の主体性を無視したダーウィンの自然淘汰論、などといったものだが、だんだんずるくなったのであろう。西欧人にいくらいってもわからぬ主体性などという言葉を、しいて使わなくても……」今西、★3 C、一六五頁。なお私自身、主体性ということばを、英語にどう訳したらいいかいまだにわからない。識者の教を乞いたい。
B、「二〇世紀は、学問の世界でいうたら、一九世紀の受け継ぎ。そ

今西進化論批判——88



pp. 170–173
『全宇宙誌』
D：杉浦康平、市川英夫、森本常美、戸田ツトム、羽良多平吉、木村久美子、海野幸裕、中山銀士、松下正己
デザイン協力：笠井亜子、高尾洋、伊藤香代、荻尾紅子、江副啓介、横山宏輔、莇内早苗
編集・構成：松岡正剛、高橋秀元、十川治江、松本淑子、田辺澄江
発行：中上千里夫、工作舎　1979年
B5判（原寸、49.1％）
上製、プラスチックジャケット
写真植字：石井中明朝（MM-OKL）、石井中ゴシック（MG-A-KS）
12Q／21H送り、
8Q／12H送り、10Q
写植印字：匠、草土舎、DOD写植、OGY写植
製版・印刷：凸版印刷

12 Q: 3 mm / 21 H: 5.25 mm

8 Q: 2 mm / 12 H: 3 mm
10 Q: 2.5 mm
12 Q: 3 mm

星の爆発をおこし、大体、太陽質量の8倍位までの星は、星全体が吹き飛ばされて何も残らず、星間空間に飛び散ってしまうものと思われています。さらに質量が大きければ、中心核が残って、その中心核が太陽質量位あれば、さらに重力によって収縮して中性子星になってゆく。もっと大きな質量の星が、たとえば、太陽質量の30倍もある星が爆発して、その残った中心核が太陽質量の3倍もあれば、それは重力のために支え切れず重力崩壊してブラック・ホールになるといわれています。

――まず、重力論による白色矮星の物理状態から話していただけますか。

富松　白色矮星は、冷えつづけて、核エネルギーを消費しつくしてゆき、大体、地球位の大きさにまで収縮してしまう。白色矮星が多くの星と違うのは、核エネルギーによって支えられているのではないという点です。太陽などは、核エネルギーの放出と自己重力とが釣合ってその形態を保っており、核エネルギーの消費にしたがって構造が変わるという進化をたどる。ところが、白色矮星は、すでに核エネルギーを消費しつくしており、太陽位の質量が地球位の大きさの中にあるという高密度状態になっているわけです。このような高密度の中では、非常に冷却した状態であるにもかかわらず、原子は電離したままでいるんですね。ところが、自己収縮によって圧力が高まると、電子の運動が激しくなり、原子核の間の圧力によって非常に小さくなった空間を電子が急激に運動して、その結果生ずる圧力は大きくなるわけです。つまり、電子や中性子や陽子というようなものは、フェルミオンといって、自転しているが、スピンが1/2なのです。そのようなものは、パウリの排他原理によって、同じ軌道に2個居ることができない。必ず、自分自身の領域を持って運動する。この量子力学的な運動エネルギーを縮退圧といって、この電子の縮退圧によって、白色矮星は支えられている。このような縮退したガスの状態をフェルミ・ガスといっています。だから、質量が充分小さければ、すなわち重力が電子の縮退圧にみあう程度であれば、重力と電子の縮退圧が釣合って、星は白色矮星となるのです。フェルミ・ガスは、ボイル・シャルルの法則にしたがわず、絶対0度になっても、なお有限の圧力を持っている。だから、白色矮星は、いくら冷却されても、電子の運動は存在しているわけです。白色矮星は、非常にゆっくり冷えてゆく。というのは、白色矮星においては、少量の電子が加速されて、フェルミ準位といわれる電子の最高エネルギー状態を超えて、高速度に近いスピードで運動して、星の外に出られるエネルギーをつくっていて、それが飛び出す余地があるのです。このエネルギー放出によって白色矮星はほの白く光っていて、少量づつエネルギーを消費していきます。長い時間がかかって、全く安定した状態になれば、この星からは全くエネルギーの放出はなくなり、まっ暗な黒色矮星になるのでしょう。しかし、そうなるまでには、われわれの宇宙の歴史より長い時間がかかるだろうと思われます。黒色矮星が、もしあったとしても、それは観測不可能です。

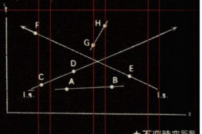
――では、中性子星についてはどの程度の物理学が適用されていますか。

富松　もし、太陽質量の10倍程度の質量の星が超新星爆発をおこして、中心核の残存した部分が太陽質量程あれば、それは、さらに重力収縮をつづけます。このような高密度な星の中心部分は、非常に大きな圧力をうけて、電子のエネルギーがものすごく高められて、その高エネルギー電子の運動のために、原子核も安定でありえない。高エネルギー電子が原子核内の陽子と衝突しはじめ、陽子は中性子に変わりはじめる。電子が圧力の

291―アインシュタイン方程式の真空解としてのブラック・ホール

星物学？　㉞重力物語篇《揮発力》

G氏はもともと、ラムネ壜の中のビー玉がどうして
あんな場所に入っていられるのかさえ見当のつかない方であったから、
およそ科学技術関係の推理力は欠如していたというべきであるが、
それでも、揮発性物質についての知識はちょっとしたものだった。
したがって、G氏の周辺にはいつも、メンソレータムや
サロメチール、ムヒ、サロンパス、およびシンナー、ベンジン、
セメダイン、アルコールのたぐいが寄り添っていたということになる。
しかし、G氏が最も信頼を托していたのは、
何を隠そうほかならぬK社のキンカンだった。
一日一回は、キンカンを塗った皮膚のこたえられない蒸発感を
楽しまないことには、G氏の存在学はおぼつかないのであった。
そしてある日、「キンカンは耳のうしろに塗布すべし」という
根本的アイデアに達するに至ったのである。
切紙細工のようなシルエットとなったその日の夕暮の街を、
G氏はキンカンを耳のうしろに「乾いては塗り、乾いては塗り」して
矢のように走り続けたとおもわれたい。むろんのことG氏は、
自分がイカロス＝モンゴルフェ＝ライトであるとおもいこんでいた。



★不変時空距離

時空連続体においては、"絶対長""絶対時間"の概念は当然排除され、
代って時空の結びついた絶対概念"不変時空距離"が登場する。
ミンコフスキー幾何学においては、任意のふたつの事件の関係は慣性系のとり方に無関係に定まる。ある慣性系における2事件の時間差をt、
空間距離をLとすれば、光的［L＝Ct］(図のCとD)、
時間的［L＜Ct］(GとH)、
空間的［L＞Ct］(AとB)の3種類の関係が定義される。
ローレンツ変換式より導き出された等式$S^2=L^2-C^2t^2=L'^2-C^2t'^2$において、
不変時空距離Sは、すべての慣性系において同一である。Sの値は
空間的な関係のとき実数、光的なときは0、時間的な関係のときは虚数となる。

▲蜜蜂のはばたき
▲こおろぎの鳴き声

4　3　2　-4

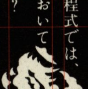
地震の震動モデル①

富松　ニュートンの絶対空間は何物にも支配されないアプリオリなもので、絶対慣性系を持つ。ところが、マッハは、慣性系はアプリオリではなくて、すべての物質相互の関係によって決まるとしたのですね。そうすると、どのような部分的な運動も、宇宙全体に、どこかでかかわっていることになるのです。

このような考え方を満足しようと、アインシュタインは一般相対論を考えた。アインシュタイン方程式は、一般に $G_{\mu\lambda}=KT_{\mu\lambda}$ と書ける。Kは重力であり、$T_{\mu\lambda}$ は物質であり、$G_{\mu\lambda}$ は重力による空間の歪みを表わしている。これは、重力と物質の関係によって、空間の歪みが決まるということをテンソル方程式で書いたものなのです。$T_{\mu\lambda}$ が、つまり物質の分布が重力を決める。その重力が、空間の幾何学によって慣性系を決めているんです。つまり、アインシュタインの相対論では、物質の分布が、重力と慣性系を決めるというふうになっている。すると、ニュートンの直観的な絶対慣性系というような、全体的な慣性系が設置できるかどうかということが問題になってくる。アインシュタインは、そういう全体と局所の両方の要請を満たすように方程式を作ろうとしたが、いわば、失敗しているんですね。そういう要請を満たさない解も出てしまうのです。

たとえば、ゲーデルの宇宙といわれる宇宙モデルがある。それは回転だけしている宇宙で、宇宙全体が回転している。すると、マッハ原理においては、宇宙が回転している場合には、われわれが静止しているように思っている所で、別な見掛けの力が働いては具合が悪い。ところが、ゲーデル宇宙では、われわれ自身が慣性系で静止しているにもかかわらず、慣性系でなくなってしまうという矛盾がおきる。だから、そういう回転する宇宙をアインシュタイン方程式が許すということは、マッハ原理を十分に満たしていないということになる。このような解を反マッハ・メトリックといっているのです。そればかりでなく、アインシュタイン方程式では、$G_{\mu\lambda}=0$ という、物質がないという場所においても、いろいろな解が生ずる。

——といいますと？



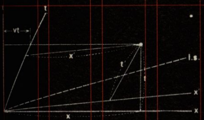
富松　その場合のひとつがブラック・ホールなのです。ブラック・ホールはひとつの塊ですが、その周囲は物質がなくともよい。つまり、その周囲の物質を吸収する。つまり、空間の歪みを吸収してしまう場合が、$G_{\mu\lambda}=0$ という方程式になる。これを真空解という。

アインシュタイン方程式は、物質が重力を規定しているはずであるのに、物質がなくても、いろいろな解がありうるということが許されてしまうので、しょせん、それはマッハ原理を全部満たすのは、無理なのです。

大質量の星が爆発し、残った中心核が太陽質量の3倍以上あるとブラック・ホールになる

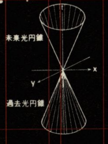
——では、ブラック・ホールの話に入る前に、星の最後の姿としての大質量の星の話をお願いします。

富松　星が核エネルギーを使い果していって、太陽質量位の星であれば白色矮星になっていく。さらに質量が大きければ超新



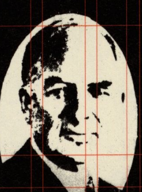
★ローレンツ変換

特殊相対論においては、慣性基準系はローレンツ基準系とよばれている。
これは、各瞬間での空間座標系が直交系であり、あらゆる場所
あらゆる時刻における真空中の光速度が同一の値をとるように、
時間の単位がとってあるものである。
ローレンツ変換は、この4次元時空座標間の変換法則である。
ただしふたつのローレンツ系は、相対的に静止しているか、
回転運動なしに一様な相対的直線運動の状態にあるかのいずれかに限る。
特定のローレンツ変換は10個のパラメーター（相対速度の成分＝3、
対応する空間座標軸間の角度＝3、ひとつの座標系の原点を
他の座標系で与える空間と時間の座標＝4）で指定される。

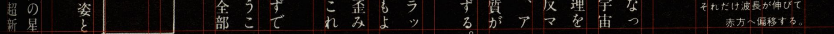


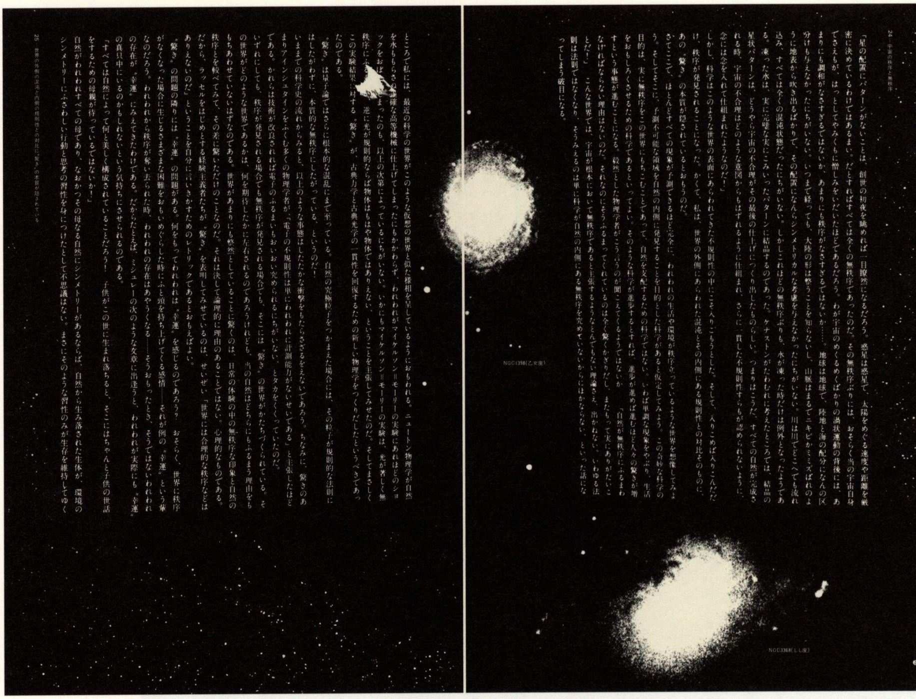
★ミンコフスキー光円錐

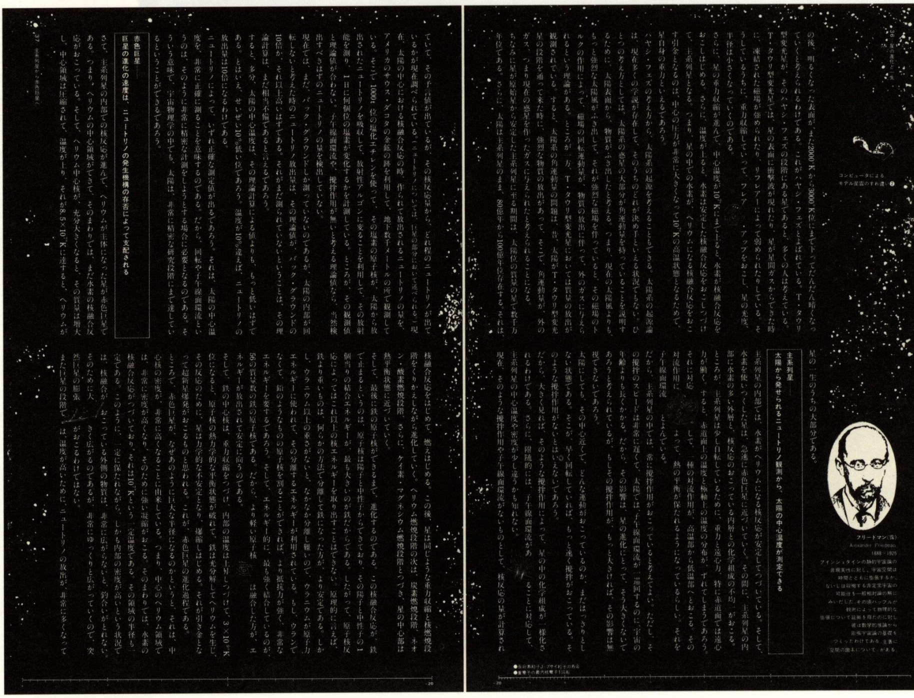
時空連続体となったミンコフスキー宇宙において、
あらゆる世界点は、過去から未来に向かう
すべての光をひきしぼるターミナルとなる。
時空のあらゆる方向からの光は、
一定の世界点において収束し、過去光円錐をつくり、
この世界点から発する光の集合は、未来光円錐をつくる。
モデルは空間座標はx、y軸のみ、
時間軸はtで表わされている。

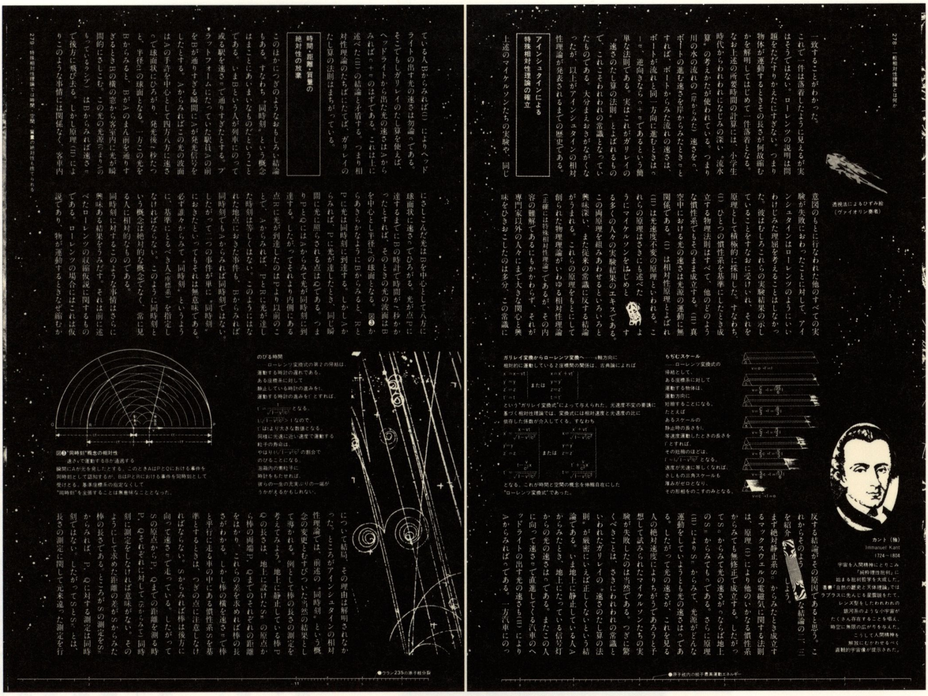


キャンベル(米)
William Wallace Cambell
1862～1938
恒星の視線速度を調査中、
ある種の巨星に対して生じる
視線速度のズレを発見。
この特殊な残差を"キャンベル項"
と名づけ、太陽系の運動を
決定する際に見積るべき
定数とした。つまり光は、
巨星の大質量や大気による重力に
抵抗して飛び出して
来なければならないため、
それだけ波長が伸びて
赤方へ偏移する。








時間・距離・質量の絶対性の放棄
アインシュタインによる特殊相対性理論の確立

わが定常宇宙論より——フレッド・ホイル
Excerpts on the Steady Cosmos
Fred Hoyle
宇宙にははじまりもなく、終りもない。
空間も時間も無限である。さらに、
物質は空間いたるところで絶え間なく創生されている。

特徴なのである。

以上述べたことと対照的なのは、一般的に受け入れられている次のような考えである。すなわち、物理化学的体系は最大無秩序の状態である平衡状態に向って変化する。孤立系（周囲とエネルギーや物質を交換することができない系）については、このような平衡状態へ向う傾向は、系の巨視的状態の関数であるエントロピーによって表現される。つまり、エントロピーSは極大値になるまで単調に増大する、ということである。この有名な熱力学第二法則によれば、孤立系において秩序構造が形成されるということは起こり得ないことになる。

ここで、温度Tのエネルギー源と接触している系を考えよう。このような系の状態は

$$F=E-TS \qquad 1$$

で定義される自由エネルギーFという新しい関数で表現される。右式でEは内部エネルギーである。平衡状態でFは極小値をとる。系がエネルギーEnの状態にある確率は

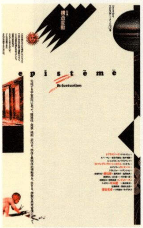
$$P\propto\exp(-En/kT) \qquad 2$$

で与えられる。式1と2からわかるように、温度が低いときは、低い準位（小さいエネルギーEnの状態）にだけ分布している。温度が高くなると、自由エネルギーに対してエネルギーもエントロピーも同程度の寄与をするようになる。つまり、異なるエネルギー準位が同程度に実現されるようになるのである。大事なことは、孤立していない系においては、十分低温において、秩序を持った低エントロピーの構造が形成される可能性がある、ということである。この秩序化の原理によって、結晶のような秩序構造の発生とか相転移の現象とかが生じるのである。

しかしながら、この原理は、生物の構造形成を説明するのには役に立たない。通常の温度で巨視的な数の分子が集まって高度な秩序を持つ構造を形成し、生命有機体の特徴である協同的諸機能を働かせるようになる確率は微々たるものである。従って、今日見ら

コヒーレントな振舞、散逸、生命

生物の秩序を、巨大分子や膜や細胞全体など、低エントロピーの秩序構造と関係づけようとするのが通例であるが、これは問題の一部分にすぎない。これと等しく重要なのは機能的秩序であって、実際の生きた細胞の中で、数多くの結合した生化学反応経路によって維持されている。細胞発達を研究している生物学者にとって、これらの代謝過程が多量のエネルギー散逸を伴っていることは常に謎であった。例えば〔A. I. Zotin, R. S. Zotina, J. Theor. Biol. 17, 57(1967)〕、にわとりの卵の熱発生速度は、大雑把に言って、エントロピー生成の目安となるが、発達の四日目で6キロカロリー／日／グラム程度である。十六日目では、だいたい、1キロカロリー／日／グラムにおちる。これらの値はかなり大きいので、どのようにして生命系が激しく散逸する能力を得たのかという疑問が生じるのである。本論文での我々の主張の一つは、散逸の増加が平衡から遠く離された非線形系において可能である、ということである。このような系では、一連の不安定転移が生じて、空間的秩序が形成され、エントロピー生成が増加するのである。



第2次『エピステーメー』1号
「特集　構造変動」
D：杉浦康平、谷村彰彦
協力：赤崎正一、佐藤篤司、
北條寿子
編集：中野幹隆
発行：朝日出版社
1985年8月
B5判変型：263×169mm　並製
写真植字：石井中明朝（MM-OKS）、
石井中太ゴシック（DG-KL）
11Q／21H送り、8Q／14H送り
印字：写研印字部、
森山写真タイプ、
亀崎孝行、有明写植、
駒井靖夫、プロスタディオ、
アート写植、小倉ゲン事務所、
凸版印刷
印刷：凸版印刷、錦明印刷

進化の熱力学

イリヤ・プリゴジーヌ＋グレゴワール・ニコリス＋
アニエス・バブロヤンツ　北原和夫＝訳

Ilya Prigogine, Gregoire Nicolis, Agnes Babloyantz
Thermodynamics of evolution in PHYSICS TODAY Vol.25 No.11, 12
©1972. American Institute of physics

❶

生物に見られる秩序に関して物理化学的な根拠を与えることはややっこしい問題であり、幾世代にもわたって生物学者や物理学者がこの問題に没頭してきたし、また、過去において、幾度も、激しい議論がなされてきた。生物系は高度に複雑でありかつ秩序をもつ存在である。現在見られる秩序は、長期間にわたる進化の過程で獲得された構造を反映しているものである、と一般的に考えられている。さらに、現実の生命系において秩序が維持されるためには、数多くの代謝反応や合成反応が必要であり、また、様々な反応過程の進行速度と時期を調節する複雑な機構が存在していなければならないのである。これらすべての側面が、多くの新しい問題を科学者にもたらしてくる。先ず、自発的に進化して高度に組織化され、複雑な形となった体系というものを考えなければならない。一方、代謝、合成、調節の意味することは、化学反応や能動輸送によって細胞内に極めて不均一な物質の分布が存在する、ということである。実に、コヒーレントな振舞ということが、生物系の

分野の問題からなんです。あまり現代詩というものが頭でっかちになっちゃってね、それで現代詩は難解だということで、食わず嫌いの人がすごく多いんだけれども。その一つの理由というのは、とにかく詩というと、印刷されて活字になっていて、それを黙読するんだということが、明治以後、どのくらいたってからかよくわからないんだけれど、おそらくここ数十年のあいだ、常識みたいになっちゃってますよね。

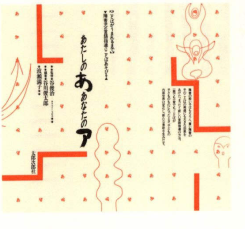
日本にも昔から詩を声に出す伝統があって、たとえば、宮中の歌会始めでは、なんかサイレンみたいな声で偉い人が朗読するらしいし、それから俳句の句会でもね、自分の句を短冊に書くんだけれども、声に出して発表することも多いし、またいまでも、詩吟人口って何百万ってあるんだそうですね。ぼくも子どものころは、よくとなりの家でおじいさんが「ベンセイシュクシュクゥ……」なんてやってたのを聞いたことがあります。それはみな考えてみると、詩を声に出す、一つの伝統なんだけれど、現代詩というのは、そういうこととまったく切れちゃったところがある。ぼくらも最初から声に出すということを意識しないで、あくまで文字で伝達する、活字で伝達する、ということで書いてきたわけです。読者のほうも、現代詩は、一対一で本と向かいあって、なんかこう一人きりで黙読するのが詩の読み方だって、知らず知らずなってきてたんです。

それは現代詩というものが進んできた一つの必然だというふうに、ぼくは思っていて、それはそれでのっぴきならない筋道だってことはよくわかるし、とくにわれわれの世代には、まだ第二次大戦というものが大きな影響をもってるわけなんだけれども。第二次大戦中は、たとえば、戦意高揚の歌とか詩とかいうものは、日本語の伝統的な韻律である七五調で書かれたり、朗詠されたりした。つまり、戦意高揚のための詩というのは、日本語のそういう韻律部分に訴えて書かれたものが多いということなのですね。それで、戦後そういう風潮に対する反省があって、「日本語の伝統的な韻律である七五というのは、奴隷の韻律である」というように極論した詩人もいるくらいで、戦後の詩人は、人間を酔わせてしまうような、ことばの持つ音韻性・呪術性みたいなものを故意にさけてきたようなところがあるんです。むしろ、そういうものをなくそうなくそうと、そういう七五調みたいなもので人を感情的にまきこむのはやめて、もっと人を目覚めさせるような批評的な詩、あるいは思想が問題になるような詩を意識的に書いてきた。それが、現代詩をひじょうに難解にして、密室に閉じこめてきた一つの理由だと思うんです。

その筋道はよくわかるんだけれども、そういうかたちで詩というものが本来もっている一種の肉体性・音韻性みたいなものが失われて、やはり詩の力、エネルギーみたいなものが弱まってきているのを感じたんですね。それでどうにか、そういう現代詩に戦時中の七五調みたいなものとはまた少々ことなる一種の肉体的な全体性、あるいは、音のおもしろさ、楽しさ

●7

『あたしのあ あなたのア』
D: 杉浦康平、谷村彰彦
監修: 谷俊治
編集: 谷川俊太郎、波瀬満子
発行: 太郎次郎社 1986年
B5判 上製
写真植字:
石井中明朝（MM-OKL）、
石井太丸ゴシック（BR）、
秀英明朝（SHM）、
広告見出し用かな（KM）
12Q／22H送り
印刷: あづま印刷、精興社
製本: ナショナル製本協同組合



ことばが生まれるまで

谷川俊太郎

ことばあそびへたどりつくまで

障害児の言語教育に、ことばあそびが役立つのではないかという考えは、波瀬さんとぼくの長いつきあいのなかで、とても自然に出てきたと思うんです。二人とも言語教育の専門家ではないし、ましてや障害児教育の専門家でもない。けれども、十数年もいっしょにやってきた、ことばを中心にした活動と創作の一つの枝分かれ、それも強い必然性をもった枝分かれとして出てきたものといえると思うんですね。

波瀬さん自身は最初、劇団四季にいて、アヌイとかジロドウとか、フランスの翻訳劇をやっていたんですが、どうもそういうセリフをしゃべることに抵抗がある、日本語を声にする原点をもとめて詩のほうにきたんだと思うんです。

最初のうちは、やはり島崎藤村とか朔太郎とかをやっていた、いわゆる近代詩です。ぼくが知りあったのは、だいたいその前後なんだけれども、近代詩もどうもうまく声にならないということで、波瀬さんは現代詩のほうに移ってきた。それで、現代詩の詩人たちのものをいろいろやってて、そのなかにぼくの作品がわりあいたくさんあったので、ぼくが比較的密接にかかわるようになったんだけれども、そこからまた、ことばあそびに移ってきたわけです。だから、その筋道ひとつとってみても、日本語のいろんな問題がふくまれていると思うんです。新劇の翻訳調のセリフが無理で、近代詩にきたけれど、近代詩がうまく声にならないで、現代詩にきて、現代詩もどうもうまくいかなくて、ことばあそびにきた。

これはつまり簡単にいうと、日本人の体とか魂にいちばん近いものにさかのぼってきているといえるような気がするんですね。

ぼく自身がどうしてことばあそびに関心を持つようになったかというと、これはもうまったく言語教育も障害児教育も関係なく、自分が書きつづけてきた、いわゆる日本語の現代詩の

一格＝6mm

一、二級標題區域（八格）

0
5
1

Volume I A General Description

Elegant Article in Sleeve

The Folding Fan of Suzhou

通釋

A General Description

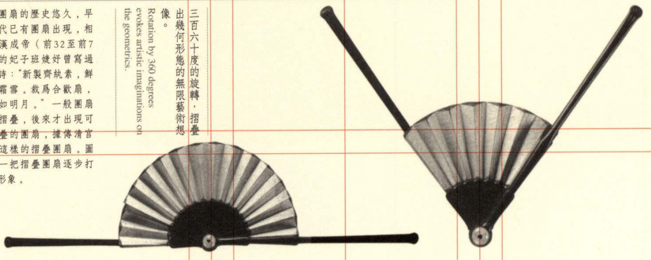
園雜志》卷四也記道：『其扇本名摺扇，亦謂之撒扇，取收則摺疊，展則撒舒之義。明永樂中，朝鮮國入貢，成祖喜其捲舒之便，命工如式爲之。自內傳出，遂遍天下。其始不過竹骨繭紙面而已，迨後定製，每年多造重金者進御。一面命待詔書寫端楷，一面命畫苑繪畫工緻，預於五月一日進呈，以備午日頒賜嬪妃宮女，其釘鉸眼線，皆用精金，每扇價值五金。』由宮廷而民間，摺扇遂漸成爲尋常百姓的日常生活用品。

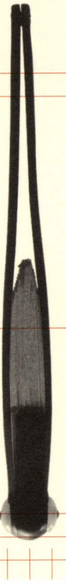
至明代中期，蘇州成爲摺扇的重要產地之一。謝肇淛《五雜俎》卷十二有曰：『上自宮禁，下至士庶，惟吳、蜀二種扇最盛行。蜀扇每歲進御，饋遺不下百餘萬，上及中宮所用，每柄率直黃金一兩，下者數銖而已。吳中泥金最宜書畫，不脛而走四方，差與蜀扇埒矣。大內歲時每發千餘，令中書官書詩以賜宮人者，皆吳扇也。』又曰：『蜀扇譬之內酒，非富人筲中則婦人手中耳。吳扇初以重金妝飾其面爲貴，近乃並其骨，製之極精。有柳玉臺

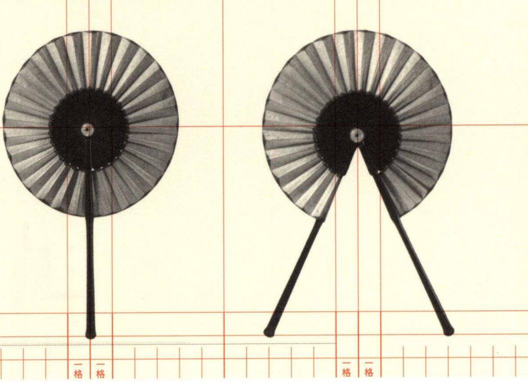
正文區域（十三格）

三百六十度的旋轉，摺疊出幾何形態的無限藝術想像。

Rotation by 360 degrees evokes artistic imaginations on the geometrics.







我國團扇的歷史悠久，早在漢代已有團扇出現，相傳西漢成帝（前32至前7年）的妃子班婕妤曾寫過一首詩："新製齊紈素，鮮潔如霜雪。裁爲合歡扇，團圓如明月。"一般團扇無法摺疊，後來才出現可以摺疊的團扇，據傳清宮曾有這樣的摺疊團扇。圖示爲一把摺疊團扇逐步打開的形象。

The court fan of China dates back a long time. It first appeared in the Han period. The poem, supposedly written by the concubine of Emperor Cheng of the Western Han dynasty, reads: "The newly-made plain silk, clean and white as snow, is cut into a fan of happy reunion, round as the moon." The early court fans normally could not be folded, but later versions could be folded up. It is said that such folding court fans were once seen in the Qing palace. The picture shows how a folding court fan is being spread out.

私人藏

From Private collection

正文區域（十三格）

伍拾壹

0
5
0

懷袖雅物

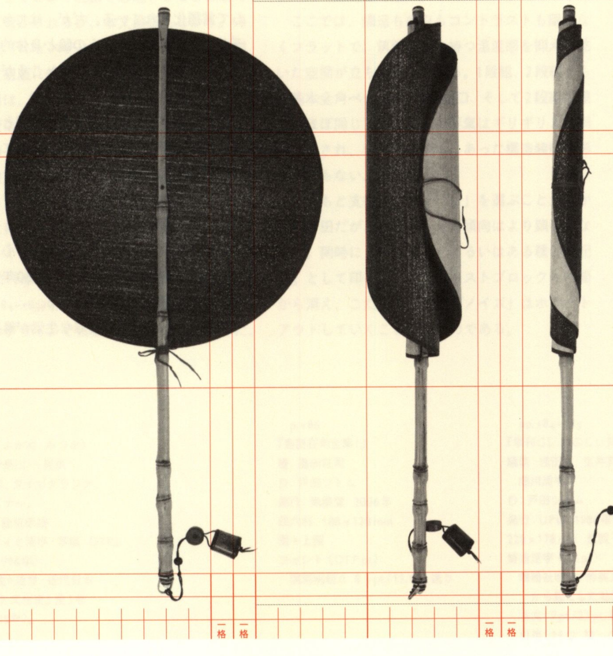
蘇州摺扇

通釋

卷一

The folding fan gained further popularity during the Reign of Yong Le of the Ming dynasty, thanks to the supposed promotion by Emperor Zhu Di. Chapter 5 of "Paddy Field Notes" by Lu Rong contains the record that "The folding fan is said to have dated from the Song dynasty, but some say it came into fashion in the Yong Le Reign because the Emperor favored the wooden folding fans imported from Korea for their handy use, and ordered craftsmen to imitate the technique. Customarily, people in the south preferred silk gauze fans, and only prostitutes used folding fans, but in recent years, many women in ordinary homes started using the folding fans, and the custom became obscured." Liu Tingji gives similar record in his "Garden Notes": "During Yong Le Reign, Korea paid tribute to the Emperor with folding fans. Emperor Chengzu liked the fans for their convenient use, and ordered craftsmen to reproduce the fans of bamboo ribs and paper covers for the royal court. He also ordered court scholars to write neat characters on the fans and craftsmen to add drawings, and all fans should be ready by the first day of the fifth month, to be given out to his concubines and courtesans. These fans were decorated with pure gold gaskets, and each would be worth 5 taels of gold." Afterwards, the folding fan was introduced to ordinary homes as an article of daily necessity.

Suzhou gradually rose as a major production base for folding fans in the Mid-Ming dynasty. Xie Zhaozhi, in Chapter 12 of "Five Topic Essays", commented, "Best-selling fans are those from Suzhou and Sichuan, both at royal court and among the common folks. Thousands of Sichuan fans are ordered from the capital each year, and those for the royal court are worth a tael of gold each. The fans from Suzhou, its pulverized gold-spotted paper cover being most suitable for painting and calligraphy, have an equal



可以自由捲攏、摺疊的團扇，將古代工匠們的智慧與精巧發揮到了極致。

The framed fan that can be freely folded up demonstrates the ingenuity and dexterity of the craftsmen of ancient times.

此圖所示是一把可以捲攏的團扇捲攏時和展開後的形象。旋轉一百八十度，即可使用。不用時，先旋轉一百八十度，然後捲攏，便於攜帶、收藏。

An ingenious invention of the skilled craftsmen of ancient times, the silk gauze fan can be freely spread out in 180 degrees for use, and folded up likewise for keeping and storing up.

私人藏

From Private collection

伍拾

一、二級標題區域（八格）

正文區域（十三格）

正文區域（十三格）

呂敬人（リュ・ジンレン）

1947年ー　中国・北京

ブックデザイン／装幀／タイポグラフィ／
グラフィックデザイン／デザイン教育

まずは呂を現代中国ブックデザインの開拓者と紹介しよう。日本で学び、日本と中国で培った知識・教養・技芸・精神・思想・哲学、それら一切合切を血肉化し、自身の形象へと再生させる、それが呂敬人のデザインだ。

日本の師は杉浦康平。戦後日本のブックデザイン、タイポグラフィを牽引し、その語法を刷新したデザイナーのもとで呂敬人は学んだ。

2008年、デザイン誌『アイデア』で「現代中国の書籍設計」と題した特集が編まれた。その巻頭を飾ったのが呂敬人である。彼を筆頭に中堅、若手が次々と紹介されたが、そこで紹介された呂の作品群の熱と量、そして質は日本のデザイナーを心底震いあがらせた。

数ある呂敬人の仕事のうち、といっても一体どのくらいの作品数があるのか皆目見当もつかないのだが、ここに紹介する『懐袖雅物　蘇州摺扇』（pp. 178–179）は、筆者の知る限り、呂敬人の最高傑作といえるものだ。明清以降に発展した扇子工芸の歴史や名品を紹介する函入り5冊組の大著で、本書はそのうちの第1巻である。

図版を主体としているが、縦組の中文と横組の英文、そして縦横2種のキャプションが紙面の中で縦横自在に構成されている。

多くの杉浦系デザイナーと同様、呂敬人もまた罫線を多用する。けれどもその罫線の扱いは杉浦系デザイナーのそれとは異なる。一定の基準の範囲で接続、切断、伸縮させるのだが、恣意的かつ感覚的ではない。

罫と組版の距離は約1.2 mm。組版と組版の間に罫を入れるのだから両方のテキストブロックが一体化しそうなものだが、サイズと濃度、色相の差分を生かした制御によってその心配はない。テキストの配置には法則があり、インデックス、見出し、キャプション、それぞれを機能させつつダイナミックな紙面を実現している。

呂の空間はあくまでも呂の空間だ。師匠譲りでも、日本的でもなく、中国的でもない。「水墨画をやっていたことが関係しているのかな……。」そう語る呂敬人の眼はとてつもなく優しい。

pp. 178–179
『懐袖雅物　蘇州摺扇』（巻一　通釈）
編集：趙羽
D：呂敬人
発行：上海書畫出版社　中国　2010年
382 x 255 mm（71.5％）
5冊函入、うち4冊線装、1冊折本
フォント（DTP pt）：
汉仪书宋一繁、汉仪仿宋S、
ITC Bodoni Seventytwo Book、
Times、Times New Roman
中文：10.925 pt（縦105.3％）/
25.5 pt送り，
8.5 pt / 11 pt送り，7.5 pt / 11 pt送り，
欧文：9 pt / 15.2381 pt送り，
7.5 pt / 9 pt送り，7 pt / 9 pt送り

戸田ツトム（とだ・つとむ）

1951－2020年　東京

ブックデザイン／エディトリアルデザイン／装幀／
タイポグラフィ／ダイヤグラム／
ヴィジュアルデザイン／デザイン評論／デザイン教育

ヴィジュアル、テキスト、編集、タイポグラフィ。そのいずれもが同等の価値とクオリティを保ち、デザイナー戸田ツトムの総体となって立ち現れる。

戸田ツトムを語るとき、必ずといっていいほど挙げられるのがDTP黎明期に颯爽と登場した『森の書物』（ゲグラフ、1989年）と『都市の書物』（太田出版、1990年）そして『DRUG 擬場の書物』（太田出版、1990年）の3部作だ。当時最新のDTPおよび画像編集アプリケーションを限界まで駆使した技術力と冒険心。そしてそれ以上に度肝を抜かれたのは、かつて見たことのない先鋭的なヴィジュアルと組版が織りなす紙面空間であった。

戸田は東京に生まれ、桑沢デザイン研究所を経たのち松岡正剛率いる工作舎に入った。杉浦康平の圧倒的影響下にあった工作舎で、戸田はオブジェマガジン『遊』を拠点として、知覚と言語の領域を拡張していく。戸田は杉浦の影響を受けつつそこから抜け出すことのできた、数少ないデザイナーの一人だ。

後に戸田の盟友となる鈴木一誌は、徹底した理性の下、あらゆる構成要素を構造化、言語化することで書物を成立させた。やはり同時代を併走した羽良多平吉は、羽良多固有の身体感覚と言語感覚に基づいて、デザインのポエジーを現出させてみせた。そして戸田のデザインは、このどちらにも与しない。

戸田の思考と感覚は自身の論考やエッセイを通して言語化されている。だが、はたして言語化＝デザインとなるか。自らの論と身体的感覚とのズレ、その調停の振幅（ゆれ具合）こそが戸田のデザインではないのか。

戸田のデザインは、理知的な罫線と緻密な構成が特徴だ。だがそれらの扱いは多分に感覚的で、「構造装飾」とでも名づけたくなる。その造形はゴシック建築のようでもあり、バロック・ロココの装飾のようでもある。

戸田は主に人文・思想系書籍を中心としたブックデザインを手掛けていたが、1980年代中葉から文芸寄りの書物も手掛けている。

中でもトムキンズ『優雅な生活が最高の復讐で

ある』そして北園克衛『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』はブックデザインにおいて目をひく作品だ。この2冊は、70年代後半の、密度感ある杉浦調のデザインや、罫を多用した90年前後のいわゆる戸田調のデザインとは異なる。

『優雅な……』(p.182)は、造本装幀を戸田ツトム、組版設計が府川充男*が担当している。この時期、府川は戸田と羽良多それぞれと交流があり、両者の組版を府川が担当することも時折あったという。興味深いのは、戸田に依頼があった案件にもかかわらず組版設計をわざわざ府川に依頼した点だ。府川が『組版原論』を上梓するはるか以前に、信頼すべきタイポグラファとして府川を指名しているのだ。『優雅な……』の組版では、本文に当時ほとんど使用されることのなかった(読売)新聞特太明朝が、引用文には府川が独自に作成したと思われる自製かな文字盤「秀英明朝32ポ」が使われている。

本文組版は大きめの書体サイズで14Q 27H送り、その関係から導き出された版面のプロポーションはやや腰高でモダン、天地のマージンもゆったりと取られている。パーレン( )の中の石井中太ゴシック(DG-KL)のサイズは本文とのジャンプ率が激しく、読者に媚びないコントラストが潔い。

『2角形の詩論』(p.183)はいわずと知れた前衛詩人・北園克衛のエッセイ集である。ジャケットの用紙からしておよそ北園を想起させるとは思えぬトーンに驚かされるが、本文組版もしかり。1984年第2次『エピステーメー』0号で杉浦と谷村が提示した組版に矩形のベタを組み合わせるデザインの援用は、「いかにも」な時代性を感じさせるが、ここではそうしたことよりもむしろ、ソリッドな版面のプロポーションと長い行長に対する適切な行間設定に、戸田の正統的な組版への確かな眼力をみる。また、目立たない存在とはいえ、地に配された非対称の柱とノンブルが紙面に与える影響は小さくない。

1986年に『季刊GS たのしい知識』Vol.4「戦争機械」(pp.184–185)が刊行された当時は、人文系の棚が戸田のデザインで占領されていた頃であった。しかも戸田の仕事は装幀だけでなく、本文にまで及んでおり、その仕事の量と質には心底驚かされたものだ。この時期の戸田のタイポグラフィには、密度から解放された空間が徐々に拡張し、やがてくる白の時代を予感させるものがある。

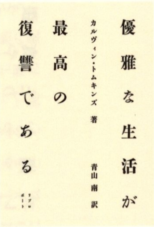
戸田の仕事全てについていえることだが、彼の組版には恐ろしいほどのスピード感がある。時間的制約もあるのだろうが、一気呵成に組版に立ち向かっている勢いを感じさせるのだ。とりわけこの時期のデザインは、打ちあがった写植の印画紙を即興的に版下に定着させたり、組版指定において「エイヤッ」と見切り発車させたような躍動感がそのままに表れている。

『季刊GS』のこの号の罫の扱い、それは先に掲載したエミグレ、ルディ・ヴァンダーランスの紙面(pp.092–093)と双璧をなすものと考える。書体、組幅、行長、行間設定が、それぞれに異なる3つの組版の互いの関係を保ちながら紙面を形成している。また、柱、ノンブルなど細部にわたる罫線は、神経質になりすぎず、「区切る」「強調する」という実務的機能でなく、3つの組版を関係付けることに注力している。

2000年代以降の戸田のデザインは、言葉と図が自然の摂理に抗うことなく、あるべき姿のままに置かれる方向を目指しているように見える。この時期の造本の一例として、2006年に刊行が開始された『島田荘司全集』を見てみよう(p.186)。

ここでは、構造も余白もコントラストも限りなくフラットで、筑紫明朝の持つ湿度感を抑えた乾いた空間が立ち上がっている。1段組、2段組ともに基本全角ベタ。天、地、小口、そして2段組の段間もほぼ同じアキ。全ての要素はギリギリまで削ぎ落とされ、かつての組版にあった構造装飾の影は微塵もない。

もともと支持体として「白」を選ぶことが多かった戸田だが、晩年からその傾向はより顕著となった。同時に「オブジェ」あるいはある種の「記号」として印されてきたテキストブロックも紙面から消え、こだわり続けた「ノイズ」はホワイトアウトしていくことになるのである。



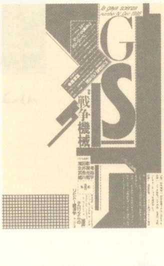
p.182
『優雅な生活が最高の復讐である』
著: カルヴィン・トムキンズ
訳: 青山南
D: 戸田ツトム
組版設計: 府川充男
発行: リブロポート 1984年
182×128mm 上製
写真植字:
新聞特太明朝(YSEM)、
石井中太ゴシック(DG-KL)、
ベニス・ライト・フェース(E15-24)
14Q/27H送り, 8Q

p.183
『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』
著: 北園克衛
D: 戸田ツトム
編集: アール・ヴィヴァン
発行: リブロポート 1987年
203×142mm(96.1%) 上製
鋳造活字(US pt):
凸版印刷明朝体新8ポ
8pt/9pt
手動写植印字: 駒井靖男

*府川充男(ふかわ・みつお)
1951年– 神奈川→東京
印刷史研究者、タイポグラファ、ブックデザイナー。
主著として『組版原論 タイポグラフィと活字・写植・DTP』(太田出版、1996年)、『聚珍録 圖説=近世・近代日本〈文字—印刷〉文化史』全3巻(三省堂、2005年)。

p.186
『島田荘司全集Ⅰ』
著: 島田荘司
D: 戸田ツトム
発行: 南雲堂 2006年
四六判: 188×128mm
函+上製
フォント(DTP pt):
筑紫明朝R 8.5pt/12.8pt送り

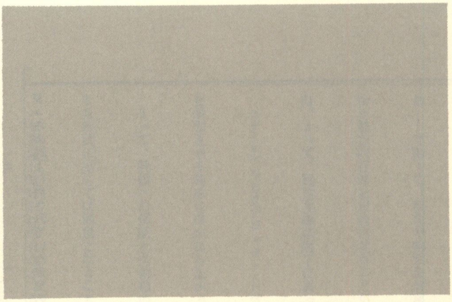
pp.184–185
『季刊GS たのしい知識』Vol.4「戦争機械」
編集: 浅田彰、生井英考、武邑光裕、細川周平
D: 戸田ツトム
発行: UPU 1986年
228×178mm 並製
鋳造活字(US pt):
錦精社明朝、秀英五号太字の活字清刷りから起こした私製仮名文字盤
本文: 7pt/23pt, 8pt, 9pt, 10pt
引用: 14Q 柱・ノンブル: 6pt/2pt



のさまざまな絵が散乱する各部屋をひとあたり案内すると、いささか胸を 80
張って大きな段ボール箱を置いた小部屋に連れていった。「イラストやら写真やら版画やら新聞の切り抜きがびっしり入ってた。どれもこれもたったひとりの人間、エイブラハム・リンカーンにまつわるものだったよ。〝子供の頃から集めている。何千何万とある〟とピカリは言った。そしてブレイディの撮ったリンカーンの写真を一枚高く掲げると、〝これが本当のアメリカン・エレガンスだ〟とはあっと溜息をついた」。

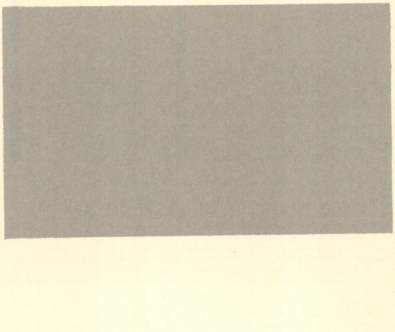
　ピカリの評判はすでにかなり広まっていたが、あまねく知られているほどではなかった。夏も終わりかけたある朝、マーフィ夫婦は、ピカリがガレージの壁に描いた油彩の漫画をピカリの家主が消すように要求した話を聞かされた。家主はひどく怒っていたが、ピカリは愉快でたまらず、八百フラン渡すと、あんたが消してくれ、と頼んだという。またある時、ピカリは一人笑いしながら浜辺にやってきて、ガートルード・スタインからの手紙を見せた。パリのローザンベール画廊で見かけたピカリの絵がすっかり気に入ったので、以前描いて贈ってくれた自分の肖像画と交換してもらえないか、という文面だった（スタインの肖像画はいまはニューヨークの近代美術館にある）。マーフィ夫婦はひどく驚いたが、ピカリは「まあ、でも、彼女が好きだしさ！」と言った。それからまもなくしてミス・スタインとその友人のアリス・B・トクラスがアンチーブ岬にやって来て、二、三日いた。「彼女とピカリが一緒にいると、そりゃもう凄い雰囲気だった。たがいに刺激し合って、二人を見てるとこっちまで充填されるような気分になった」と、マーフィは話している。

　夏が終わる前、マーフィ夫婦は別荘を購入することにした。なにより欲しかったのは庭園で、アンチーブの灯台の真下の丘にふさわしいのを見つけた。そこはフランス陸軍の士官の家で、その男は近東の軍武官の仕事で家をほとんど留守にしていたのだった。建物そのものはシャレー風でこぢんまり
として地味だったが、庭は見事だった。この家の持ち主は、毎年帰郷するた 81



を無視している。詩とは象徴、諷刺、比喩によって描かれたる人間像である、と言ってみたところで、それがいったいどういうことなのか。詩とは人類の希望を、高邁な理想を、灼熱の愛を、また絶望に滴る呻吟の響きを、自然や人生に仮托して現わした文学上の一様式であるとか、詩とは言葉のキイをもって美しくまた哀しく僕たちの感覚や感情や思考を、そのふわふわとしていて把えどころのない情緒を、弾きうつすピアノであるとか、これらもまたうつろな意見に等しいのである。しかしそれにしても、僕たちの理想の時代がやってくるのは何とあまりに遅く、僕たちの若さが去っていくのはあまりにあっけなく速い、詩はこの引き裂かれたる時に架けられた虹である、等々こんな言葉を製造していると、際限なくウドンのように続いてでてくるが、しょせん言葉の綾にすぎなく詩の周囲をうろうろしているにすぎない。西条流に詩は綿菓子であるとばかりに忍術(ミスティフィケィション)の手を使った方が遥かに巧妙である。しかし僕は西条氏ほどの自信もタレントもないんで、彼らの説にともすれば足をさらわれがちである。ところが最近西条氏そこのけの愉快な人物が現われて、詩はゲイムであると宣言したのがいる。イギリスのニュウ・カントリー派といえば一九三〇年代の後半における最も急進的な一派であったが、それを言ったのはW・H・オウデンというその派の代表的な人物である。彼は「人生と宗教はシィリアスな問題であるが、ポエトリイは単にゲイムにすぎない。詩の魅力は、詩が生存闘争の恐怖なしで、手練と水際立った才気とでプレエされるものであるからである」と言う。しかし、こうした渋い表現は、しばしば誤解をまねき、また地方的な

センチメンタルな詩人を失望させる危険な表現かもしれない。にもかかわらず、才能ある詩人がそうした表現を選ぶのは、質問者があまりにも性急に詩の定義のようなものを求めるからである。こうして優秀な詩人は大衆への橋を外してしまう。そして彼らが達することのできない静かな場所でゆっくりと永遠的な仕事をする。こういう勇気と自信を欠いた詩人は、際限なく喋りつづけることによって大衆につながっていくわけである。僕はそういう典型的な一人にポオル・ヴァレリイを思い出す。彼の粲然たる作品に対して彼の生涯は何という多彩なお喋りであったことであろう。彼の大衆が単にサロンの芸術愛好家たちであったとしても、やはりそれは大衆であり、額に汗を浮べて日々の生計をたてていく一般市民よりも更に始末にならない半可通たちのために、彼が詩人としての貴重な時をよりよく用いたかどうかは甚だ疑問としなければならない。かつて春山行夫氏が「僕たちの近くには大衆はいない、いるのは詩を語る俗物ばかりだ」と言った言葉は、その辛辣さ以上に、深い意味を含んでいるように僕には思われるのである。こういう意味においては、今日の西条氏のごとく、いわゆる詩人たちの籬を飛びこえて、大衆の前に、歌謡という様式によって接触する方がはるかに潔よい態度かもしれない。最近西条氏が十九世紀のフランスの民謡詩人ベランジェをとりあげて彼の名声が当時完全にヴィクトル・ユウゴオを凌駕していたにもかかわらず、今日ベランジェの名はすでになく、ユウゴオの名は不滅である。しかし敢えてベランジェの途を私は行こうとする者だ、という意味のことを書いた文章をどこかで読んだことがある。こういう西条氏の心境と、『白孔雀』当時の氏の態度との間にはそれこそシィリアスな問題が隠されているように僕には思われる。だが「いわゆる芸術のかおりたかく、少数知性的な人々に愛される詩の製作ももちろん意義が



二一九

ジュネの枕下に残されていた未完の遺作にはこう書かれていた。

「テロリストと名づけられた者たちは、あえて知らせてやるまでもなく、彼ら自身、自分の肉体と思想は濃密に優美な世界を照らし出す一瞬の光にすぎない、と知っている――これは認めねばならないだろう。閃くサン・ジュストは自分の閃きを、ブラック・パンサーの者たちは自分の輝きと消滅を知っていた。バーダーと彼の同志たちはイランの王（シャー）の死を予告していた。戦士とは、自分の放つ光の尾が一瞬にして消え去ることを知っている曳光弾でもあるのだ」。

ここに集められたさまざまなテクストもまた、ひとつの《地図》をなしている。一九七七年のある事件から出発して多方向へのび始めた地下道の。この年、十月十八日未明、スタンハイム刑務所に収容されていた四人の西独赤軍派メンバーが〝自殺〟する。アンドレアス・バーダーとヤン＝カール・ラスペはピストルで、ウルリケ・マインホフはナイフで、グドルン・エンスリンは首をつって。裁判所の隣りに建てられ、出廷の際は地下道を通るような刑務所内で、おまけに九月に獄外の赤軍派が西独経団連会長H.M.シュレイヤーを誘拐・殺害して以来は完全に外部との接触が絶たれ、二十四時間の監視体制下に置かれた独房で、四人が〝自殺〟した。彼らの置かれた隔離状態は、ベンサムのパノプティコンをさらに二乗したものであった。

――《市田良彦》

してやられた西ドイツがなぜ慎重でいられるのか、充分に納得することができる。そんなことをする必要はなかったのだ。拍手喝采とハッピー・エンドで終わらなければ気がすまないヤンキー流の粗雑なやり方ではなく、いつのまにかテロリストが自殺している精緻でスマートな方法を、彼らはすでに用いていた。

民主主義の論理学、あるいは《意志》の漸次的去勢。

民主主義もまたひとつの詐欺にほかならない。それはさまざまな理念の共存として自らを定義する。すなわち、民主主義の理念とは理念を対象とする理念——思想・信条の自由——であって、現実や物質を対象にする理念ではない。しかしそれは主張するのだ、私はひとつの実在の体制である、と。論理階型のこの混同のおかげで、民主主義はあらゆる政治的行為を正当化することができるようになる——ダブル選挙を正当化した中曾根の言葉。形式の問題にすぎない民主主義が、にもかかわらず内容の問題に口をはさむ。よって、民主主義体制下にあってはあらゆる人間が「嘘つき」であり、「裏読み」はどこまでいっても果てることがない。

メタ・レベルとオブジェクト・レベルが無限の反転を続ける民主主義的手続き(プロセ)の迷路は、真に政治的な《意志》が去勢されてゆく過程(プロセス)でもある。実際、階型の混同とは緊張症(カタトニー)を緩和させる戦略にほかならなかった——ベイトソン——。固く起つことは病となる。分裂症者すなわち民主主義にノレない者の。よって、銃器への偏愛とは勃起の権利の主張であり、根拠不在の民主主義に対する物質主義的異議申し立てにほかならない。無根拠な物質は、無根拠であるがゆえに少なくとも形式に対しては根拠となることができる。つまり、観念論的な民主主義よりは唯物論(ただもの)的テロリズムのほうがましなのだ。いかに亜流であれ、ヘーゲルよりはフォイエルバッハを擁護しなければならなかったように。

思えば妻の危篤とはうまい言い訳であった。翌十五日、約束通り出署した私は、完全に別人の形相であったらしい。眼は落ちくぼんで光り、頬はこけ、身体は針金のようになって居た。妻も驚いたが、同僚や部下達も一様に驚き、これも重病の妻を看病した心労の故と納得した風であった。

実際その時の私は、ただ若さと気力とでもっている様な状態であったから、その後も度々勤務中眩暈や吐き気に襲われた。どうにか以前の調子に戻るのに、一週間程もかかった。体力のもつ、あれがぎりぎりであった。遺棄の場所がもう一箇所でも多ければ、私は確実に発狂したか、身体を壊したろうと思う。いずれにしても私の人生で、とりあえず一難は去ったのだ。若いから出来た事であった。あれ以前でも以後でも無理であった。以前ならまだ地位が無いから、休暇などの無理はきかなかったし、後ならば身体が持たなかった。そして以後私は、停年退職まで遂に一度も欠勤する事が出来なかった。

しかし体が落ち着くにつれ、不安が消えた訳では無いことを知った。それどころか、無我夢中のいっ時が過ぎると、たちまち一つの疑念が生じた。私は罠に塡められたのではないかという疑惑である。あの手紙は私が犯人と思い込んで書いている様に仕立てられていたが、実は私が殺していない事を知っていたのではないか、という事は手紙の主自身が、私が犯人と思える様な一枝殺しの状況を演出したのではないか。そうしておいて私を利用し、死体を全国の思う場所に配置したのである。

しかし、たとえそうだとしてもどうだと言うのであろう。あの時点でそう考えたにしても、結局私は同じ様にしたであろう。あれ以外の道は、あの時の私には残されていなかった。それは今考えてみても同じである。しかしこの疑惑は、十五日に早々と、最後に私が棄てた宮城県細倉の死体が発見されたというニュースが署に入った時から、突き上げる様な痛みと共に湧き上がって、以来私の中で成長を続けた。

その後続々と、私の棄てた死体は見つかった。その度に私は、心臓の停まる恐怖を味わった。想像した通り、やはり浅く埋めた死体から順に発見されていったが、二番目の死体が発見される頃、迂闊にもようやく私は、これがアゾート殺人と呼ばれる梅沢家の一連の事件の一部である事を知った。その以前、梅沢家占星術殺人という事件の名称だけは私は聞き及んでいた。しかし忙しくて、一枝の姉妹の事までは知る時間が無かった。この事件は、それまでの我々の常識から判断すれば、明らかに鏖殺事件である。しかし調べてみると、一枝の夫が中国人である事は事実だが、その妹達にまでスパイ容疑を拡げるのは無理がある。とすれば、雉機関という名称も虚言の様に思われた。

私は単なる怨恨による殺人といった程度の事件の片棒を、担がされた疑いが濃くなった。これは私の自尊心をいたく傷つけるものであった。当時の情勢下でもあり、私は国益の為という大義名分も、自分を動かした理由と信じていたかった。

五月四日には釜石の死体が発見され、同七日には群馬の死体、そして案の定深くに埋めた三死体は手間取り、十月二日に小坂の死体、生野のものが出たのは九箇月も経った十二月二十八日だった。大和の死体に至っては、翌年の二月十日になってからである。

署内はこの一連の死体発見の話題で持ち切りで、私は居場所の無い思いであったが、皮肉な事に、私を救ってくれたのは例の阿部定の事件であった。

阿部定の逮捕を、私は実に明瞭に憶えている。この女は五月二十日午後五時半、芝区高輪南町六五の品川駅前旅館品川館に、大和田直の偽名を使って投宿している所を

羽良多平吉（はらた・へいきち）

1947年－　東京→神奈川
ブックデザイン／エディトリアルデザイン／
グラフィックデザイン／装幀／タイポグラフィ／
デザイン教育

天才・羽良多平吉。稀代のエディトリアル・アーティスト。知識に惑わされない。ジャンクなグランジ・フォントを使うことを厭わない、大胆な書体の選択眼。テキストやイメージを固定しない宙吊りの空間。自らの様式をなぞらない作為性のないデザイン。しかし、誰にも真似できない唯一無二のデザイン。

1970年代より多面的な活動をしていた羽良多は、『WX-raY』（1979年）、『Heaven』（群雄社出版、1980–81年）およびYMO関係の魔術的な仕事で、一躍、業界の注目を集めた。その後、モダンさと東洋的な美学が一体となったエディトリアル感覚を展開。さらに、「書容設計」というコンセプトに基づいて多くのブックデザインを手掛けていった。

21世紀に入ってからも、コンピュータによる独自の方法を探究し、近年では「白」の世界に新たな境地を見いだしている。

こういった変化の中で羽良多は書体と組版においても常に挑戦を続けてきた。ここでは80年代から90年代にかけての雑誌、エッセイ、文学、詩それぞれの事例を紹介したい。

まず、『じゃぽねずりい1』（pp. 187–190）。表1のグロス墨箔による、羽良多お得意のモダンローマン「ディド・ウルトラボールド」と、表4のマット墨による連綿草書「高野切第二種」（源兼行）の立ち上がりは、この本が尋常でないことを予感させる。ページをめくれば、万華鏡の世界。大振りの文字活字に繊細な写研の石井中明朝。メタリック金や蛍光インキ。赤金一発で印刷されるツメツメのタイトル（秀英明朝清刷りからの採録であろう）に長い行長の本文。およそ「読みやすさ」への配慮など無縁だ。ページ毎に異なる組体裁、そして機能なのか装飾なのか、それすらも不明な罫線。羽良多も戸田も、罫を多用する。だが、両者ともにインデックス、柱、ノンブルに付随する罫線を断ち落とすことはしない。機能、合理、規律、固定、安定、厳格といった言葉とは対極のデザインだ。

1988年の『マーキュリー・シティ』（p. 191）は、羽良多にしては珍しくオーソドックスな組版。しかしながら、目次、キーワード（楽曲のタイトル）、見出し、ノンブルと、ページの天地中央で水平に貫かれるこれらの諸要素が、それまでの羽良多の組版にはない新鮮な印象を与える。見出しは、昭和の残火の如くツメツメの秀英（SHM）。本文は至ってノーマル。目をひくところがあるとすれば、英文・数字が2文字以上の場合、90度回転させている点だ。些細なことのようだが、当時このような組み方を見ることはほとんどなく、特異な組版として記憶に残っている。ノドには漢数字のノンブル。こうした一つひとつの小さな集積が『マーキュリー・シティ』のアイデンティティだ。

同年に刊行された『月球儀少年』（pp. 192–193）は、総ページ数738の大著。本文は基本2段組、そして時折混入される2種類の1段組のマージンは、ノド7mm、天5mm、小口20mm、地7mmあるいは26mmと、ほぼ判型いっぱいの版面だ。1段組はこの大著にしてこの行長かという、1行66字の狂気の組版。いくつかのページでタイトル周りに余白が生じるが、全ページがほぼ組版で埋め尽くされている。

羽良多には、吉増剛造『花火の家の入口で』（pp. 194–195）を始め、詩人との仕事にも秀作が多い。

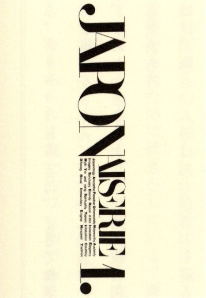
『花火の…』の組版構造は、吉増の原稿に準じているが、書体、サイズを決め、行間を9pt/9ptと統一としたのは羽良多。印刷は活字版印刷、本文用書体は岩田母型明朝。これら印刷活字が非人格的であることで、読者は著者から発せられるメッセージを、自らのイマジネーションとともに解釈できるのだ。

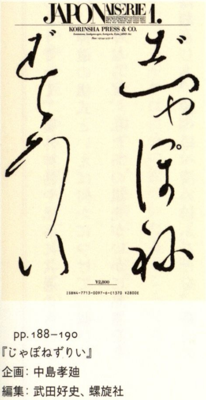
紙面構成は、判面の天地センター、小口からのアキ7mmに漢数字ノンブル、そのノンブルと天位置を揃えた表題。地揃え天成り行き組の柱は地から11mmで固定され、その枠組み（これをフォーマットと呼ぼう）の中で天のアキを22mmで設定、詩を定位置とする。けれども詩はまるで浮遊しているようだ。演者が自由に演じるための舞台、これを羽良多はノンブルと柱という装置（書容）で構築したのである。

ヴィジュアルと文字と空間は羽良多にとって等価なものだろう。グリッドもフォーマットもまるで関係のない空間で互いに遠いエレメントが出会う。何をどうするとこうなるのか。

羽良多に憧れ羽良多のように――と彼の跡を追うデザイナーは数多い。けれども羽良多を理解しようとした時点で「理」に支配され、気づけば、羽良多は対岸にいる。羽良多の作品は官能的だ。しかしその官能さは淫靡なものではない。

ただ今、羽良多の最新刊『断章集　二角形』を落掌。羽良多がこれまで記述してきたテキストの集積である。それを読まずして羽良多デザインの言語化を試みた。はたして羽良多デザインを言語化することに意味があったのだろうか……。『断章集　二角形』のページを捲るのが少しだけ怖い。





pp. 188–190
『じゃぽねずりい』
企画：中島孝迪
編集：武田好史、螺旋社
D：羽良多平吉＋WXY
発行：光琳社出版　1987年
A4判（原寸、62.1％）並製
写真植字：秀英明朝（SHM）、
石井中明朝（MM-OKL）、
モトヤ明朝　13Q/26H送り
写植印字：タキ、幸栄社、JAM
活字組版：真美印刷

のふるまいは、日本の神々を想わせるものがある。ギリシァと日本とは、まるで無関係のようでいて、案外神話や風俗に共通のものが見られるが、しかし、やはり日本人ほど、禊ぎやお祓いをさかんに行なった民族はいない。神道の儀式といえば何かにつけて〝祓ひ給へ清め給へ〟と玉串を振るという印象があるが、そのもっとも壮大な六月晦大祓の祝詞を聴くならば、私たちの祖先がいかに熱意をこめて、念入りに祓除を修したか、よく察しられるであろう。

皇御孫之命の朝廷を始めて、天の下四方の国には、罪といふ罪はあらじと……遺る罪はあらじと、祓へ給へ清め給ふことを、高山の末低山の末よりさくなだりに落ちたぎつ速川の瀬に坐す瀬織津比咩といふ神、大海原に持ち出でなむ。かく持ち出で往なば、荒塩の塩の八百道の塩の八百會に坐す速開都比咩といふ神、持ちかか呑みてむ。かくかか呑みてば、気吹戸に坐す気吹戸主といふ神、根国底之国に気吹き放ちてむ。かく気吹き放ちてば、根国底之国に坐す速佐須良比咩といふ神、持ちさすらひ失ひてむ。……

このようにして川瀬から海へ、海から根の国へと、次々罪が運ばれ、それも単に運ばれるのではなく要所々々に神がいて、それが罪を呑みこんだり、次の神が息に吐いて気化したりして、次々罪がうすめられてゆき、最後に根の国の速佐須良比咩がその名の通り罪を「持ちさすらひ失ひてむ」というわけで、根の国で自然消滅してしまう。しかし罪穢れが完全に消えるまでに四柱もの罪を潔める専門の神格が考え出されていることは、罪の消滅の過程の細分化とともに、古代日本人がいかに祓除を重視したかを示している。現代でも、この晦大祓の精神は、大晦日の晩に撞かれる百八の鐘の風習によく遺されているといえよう。百八煩悩と、仏教の概念におき換えられてはいるが、要するに一年間の欝積した魂の穢れを祓い潔め、新しい年を迎えようという、昔ながらの、国をあげての大祓いなのである。

An extreme logic :
of
what
will
go
beyond

SEIGOW MATSUOKA
Editorial director

極端論
かたぶくものをめぐって

松岡正剛（エディトリアル・ディレクター）

1.

私は、文化にとって「縁」と「端」というものが重要な役割をはたしてきていると考えている。縁も端も、かんたんにいうなら「ふち」ということであるが、その縁をつなぎ、縁を切り、また端におよび、端をまたいで文化は伝えられてきた。そこに「縁起」のネットワークの原型もあるし、また文

全く特異な神話といわねばならないだろうが、その問題はさておくとして、ここで強調したいのは〝死の穢れ〟に対するイザナギの神経過敏な反応である。

外国にも、たとえばギリシア神話にも、生者が冥府に降ってまた地上に帰還する話はいくつかある。オルフェウス、オデッセウス、ヘラクレス等。とくにオルフェウスは、死せる妻を追って冥府へおもむき、禁忌を犯したために永久に妻を失う、という点で、よくイザナギと比較される。しかしギリシァの半神たちは、冥府から還ったあとで、これほど穢ながってみそぎするようなことはしない。後に述べるように禊ぎという習俗がギリシァに存在したにもかかわらず、冥府降りのあとで体を洗ったりはしないのである。〝醜(しこ)め醜め穢(きたな)き国〟ということばは、死後の世界への妥協の余地のない嫌悪感をみごとに表現しつくしている。

ギリシア神話で禊(みそ)ぎが行われるのは、概して、殺害の罪をきよめるためのようである。人間だけではない、神々も不当な殺害による穢れ(ミアスマ)は浄め(カタルシス)を必要とした。神アポロンは、大地母神の聖域であったデルポイを占拠するとき、その地を守護していた龍を殺したが、そのあと禊ぎするためにテンペの谷へおもむいている。しかし一般にギリシアでは殺人の罪は、水中で体を洗うよりも、むしろ犠牲獣の血をそそぐことで祓いきよめられた。父アガメムノンを殺した母を殺害したオレステスは、復讐の女神たちに追われてデルポイのアポロン神殿に逃げこみ、そこで浄め(カタルシス)の儀式をうけている。アイスキュロスの悲劇の中の、オレステスのことばをきいてみよう。

（アテナ女神に向かい）手を下した犯人は、その血の穢れを潔める力をもつ者により、生まれたての仔豚を殺したその血をかけて潔められる、その潔めの儀式がすまないうちは、口をきいてはならぬものとされております。（『慈しみの女神たち』）

いけにえの仔豚の血による潔めは、叙事詩『アルゴナウティカ』にも見られる。女神キルケが、姪に当たるメデイアの弟殺しの罪を潔める条りがそれである。キルケは

ゼウス・ヒケシオス（歎願者を守るゼウス）の掟を尊んで、
かまどのもとに非情の（残酷な罪を犯した）歎願者たちが来たときその罪を祓い清める
贄の儀をとり行った。
まずはじめに、むごい殺人の清めとして、
分娩のあとまだ乳房の張っている雌豚の仔を
二人（メデイアとイヤソン）の上に長く伸ばして首を断ち切り、
その血でかれらの手をぬらした。またそのほかに灌奠を注ぎ、
殺人者の歎願を重んじるゼウス・カタルシオス（祓い清めるゼウス）の
名をよんで神の御心をなだめた。

（『アルゴナウティカ第四歌』岡道男訳〈括弧内の説明は筆者〉）

殺人の血で穢れた者の手を、いけにえの仔豚の血で潔める——こういう発想は日本人には縁遠いような感じがするが、しかしこのキルケ自身は、メデイアたちが到着する直前、不吉な夢をみたために禊(みそ)ぎをしている。夢の中で、キルケは自分の館のいたるところに血がしたたり、彼女がよく用いた魔法の薬が炎に包まれているのを見る。いけにえの生血を手に汲んで炎を消すと、恐怖が止む。そこで朝目がさめるとすぐ海辺に出て海水で頭を洗い、衣を濯(すす)ぐ…

キルケはホメロスの『オデュッセイア』に妖しい姿をあらわす魔女的な女神であるが、悪い夢を見たからと禊(みそ)ぎをするここのキルケ

災画集」を見た。この人は、人形の西沢コレクションで知られている。以前に、このコレクションを見た時は、気ずかなかったのであるが、この画集を見て、やはり、二〇年代の都市表現の中で、西沢を見なければならない、と思った。とすれば、その人形コレクションも、〈二〇年代〉のコンテクストのうちに新しい意味をあらわすはずである。人形とモダニズムの問題は、いつかまた調べてみたいと思う。

伝統と風

〈伝統〉を硬化した足跡のようなものから、より広い場に解き放ちたい、と私は願っている。そのためには、〈伝統〉が一本の糸ではなく、何本もの糸によって織り出されたものであることを明らかにしなければならない。私は〈二〇年代〉という共通の時代区分のうちに、西欧と日本を一緒に見たいと思う。それは、西欧と日本と同じものにすることであろうか。むしろそれは逆なのである。共通な場をつくることは、多様なものを単純に一つのものに還元することではない。逆に、共通な場においてこそ、多様性を開花させることができるのだ。日本画と洋画が別々な歴史を持っている限りは、二つのものを真に比較することも、両者を対話させることもできない。共通の場において、互いに理解できる言葉を持った時、両者は、はじめて互いの独自性を明らかにすることができ、したがって互いに与えたり貰ったりすることができるのだ。

ここでもう一度、トラディションということばについて考えてみよう。はじめにのべたように、これはトレッド（足跡）ということばからきている。しかしこれはまた、トレードということばにも関係があるのである。これはもちろん、商売とか貿易とかいう意味である。トラという接頭辞は、与えるという意味があるらしく、だれかに与える、伝える、渡すことから、〈伝統〉のことにも〈商売〉のことにもなるらしい。トレード・ウインドといえば貿易風のことである。

トラディションが、足跡、道のことであり、さらには商売、貿易のことである、という語源は面白い。私たちはいつの間にか、〈伝統〉というと、内部でだけ受け継がれていく閉鎖的なイメージをつくりあげてしまったのではないだろうか。しかし〈伝統〉（トラディション）が貿易でもあるとすれば、それは、自分とは違った国に出かけていって、自分のものを他者に与えること、そして他者のものを受けとること、という交換を意味しているのだ。

貿易、交換のためには、共通の場を持たなければならないし、互いにちがっていなければならない。このようなダイナミックな意味において、〈伝統〉は新たにつくられなければならない。共通な場において交換するには、私たちの文化はよりオリジナルでなければならない。逆にいえば、閉ざされていて、他者に与えることのできないものは、〈伝統〉とはいえないのである。〈伝統〉は、現代に生きていて、開かれていなければならない。そして開かれているということは、逆説的ではあるが、多様で地方色を持っているということなのである。私は、〈世紀末〉や〈二〇年代〉を、そのような共通の場として考えている。そこにおいて異文化の間の対話と交換が可能となってくるのだ。〈日本の〉モダニズム、それぞれの都市のモダニズムが、かけがえのない意味を与えあうことがそこでできるだろう。

環境との対話

栄久庵憲司（インダストリアル・デザイナー）

Environmental communication

KENJI EQUAN
Industrial designer

日本列島上空を横断して北の大陸へ飛ぶ。平野があり山ひだが近づく。山脈の真上にさしかかればもうむこうに平野が見えはじめる。山、川、平野、さまざまな地形が入り組んだ「日本」はほどなくおわって海辺に出る。あとはどこまでも海がつづく。

北の大陸にさしかかると、海辺は一瞬で、あとはどこまでもいちめんの山塊が海のようにつづく。日本の脊梁山脈を十分余であっさり越してきた機が、一時間飛びつづけ二時間飛びつづけて、眼下の山塊を越せない。日本の自然が箱庭のように小さく、また、めいっぱい多様であることをつくづくと思い知らされるのはこの退屈の時である。自然環境がこれだけちがえば、そこに育まれる人間の文化が、ちがった質のものになるのは当然である。坦々とした樹海、荒涼としたステップ、三十七万平方キロの列島を幾つも容れる、延々何もない砂漠。日本の山野にくらべれば大陸はどこを飛んでも地の果てといってよい。

自然環境のスケールのちがいは、まずそこに棲みついた人間の尺度の感覚に大きく影響を与えるにちがいない。とてつもなくおおまかな地形のソ連では、日本ではみられないセンチメートル以下の目盛りの刻んでいない物差しで、ものをつくっているようなところがある。シルクロードに点在する古都には、宇宙の星をあつめたように、タイルをびっしりと貼りつめたモスクがあり、気の遠くなるほど微細な細工で埋めつくした銀細工がある。砂漠の民はミクロンの尺度をもっているように思われる。

日本の場合、精度の高いことを「一分一厘ちがわない」と表現した。一厘は〇・三ミリである。シルクロードの民はその果てしない環境のスケールと対比して、もうひと桁下の一毛の神経をもっているのである。

日本の地形は入り組んでいるといったが、その細長い列島は南から北へ、西から東へさまざまな地形のセットを繰りかえしながら、しかも少しずつ組合せを変えつつつながっている。高い山、低い山、谷あい、平野、谷川、小川、河。これら自然景観を構成する要素が同じであるから、九州や四国の人が東北に旅して、故郷の山河を想い、北陸の人が紀州の人と幼時の風景を語りあってそれほど意志疎通の不自由を感じないのである。地形を語源とする似たような地名があちこちにあってまぎらわしいのも似たような地形の配分があるためである。

各地に〇〇富士と呼ばれる山があるように、どこの町にも〇〇銀座がある。自然景観のパターンの繰り返しと、文化景観の繰り返しとは、日本では重なりあう。繰り返しながら少しずつ違っていく。それは関西人と関東人のちがい、九州人と東北人のちがいをうむ。花だよりは一日きざみで北上してくる。紅葉は北から南へと列島を錦に彩っていく。

人と自然のかかわりかたが文化の質を左右する。自然が文化にうつしこまれるといってもよい。日本の文化は自然環境の変わるものと変わらないもの、繰り返すものと遷りゆくもの、そして一望にしてひと揃いの地形を眺められる、そういう環境のスケールによってかたちづくられてきた。きめこまかな自然環境、おのずから移り変わっていく、しかし、いつもそこにある自然。これに対応するには、人間の側に従属させたり、改変を加えたりするよりは、強引に人間が環境に順応し、適応し、同化していく方向がとられた。うまれおちた環境、そこに存在する自然の秩序、調和、そして美しさを認めていくという方向である。人間の自然への同化、それは自然の

遊び手前

待合の道具考

宇野真理絵（祇園庵）
写真……河辺利晴

道具
「提げ重」……時代萩蒔絵、四季草花重箱、古清水徳利、両面渦蒔絵盃
「盃台」……御幣師、井出盃
「燭台」……桜蒔絵ぼんやり燭台

京都、鴨川畔にある"床のある茶室道場"では、また違う茶の世界が広がっている。待合の道具について趣向を凝らす、遊び手前のシリーズ1.

Asobitemae — fanciful tea service

Artifacts of tea ceremony

by MARIE UNO (MARI-ANNE)
Photo : TOSHIHARU KAWABE

1.

中古のころ、正月の初めの子の日には、郊野に出て天幕を張り、檜破子の弁当など食して詩歌など詠じ、おもいおもいに野遊びを楽しんだという。若菜を摘みとり、持ち帰って、粥に入れたり……。古えびとの春の愛で方、楽しみのすべには学ぶことが多くあります。春といっても暦の上では如月のころからですが、実際には寒さが厳しく、冴え返る日の多い時から花を待ちわびる想いが伝わる行事がありました。子の日の遊びに始まって、梅、桃、桜へと、日一日と春の実感が深まっていきます。花に寄せる想いの深さは、その花の下に繰り広げられる華やかな宴にもあらわれます。

茶会の趣向にも「花見の席」、野遊びを主題としたものが多くあります。ここでは、茶席の待合を遠い昔の野遊びの風雅に触れて考えてみたいと思います。

待合は茶席に入る前にお客様にお待ちいただく部屋。お客様はその時、今日の茶会はどんなだろうと、道具のこと、趣向、茶花、お菓子など、いろいろに想いを馳せらせながら楽しみにお待ちです。待合には、掛物とその下にその日の茶会記が置かれますが、ここではもっと遊び心をはずませます。

「桜下美人図」の軸を掛け、脇床に野遊びの宴を見立てました。

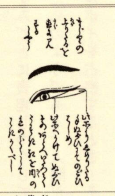
提げ重の四季草花蒔絵の重箱には御馳走がいっぱい。古清水の瓢形徳利にはお酒がなみなみと。朱の両面渦蒔絵の盃でお酒をいただき、乱舞の内に時が経ち夕刻には燭台に火が入ります。宴はますます盛り上がり、琴の音なども聞こえてまいります。——茶席の案内があり、茶会が始まります。待合の余韻が漂って、和気藹藹と床の間、お道具の拝見など、主客共々楽しみのうちに一席が終わります。

茶事においてはさまざまな約束事がありますが、茶会は"感会"、四季折り折りの美にめぐりあう幸いを得たことを共によろこび、愛でるなら、法を越えた自在の境地で遊んでみるのも一興かと思います。

舞妓さんの化粧

深作光貞（文化人類学）
MITSUSADA FUKASAKU (Cultural anthropologist)

The cosmetology of Maiko girls



テレビのCMで、アニメの舞妓さんが二人登場し、甘い声を張りあげ、「ホ・ン・マ・えェ・なアア、ホ・ン・マ・えェ・なアア……」と、実に悠長に言うのがある。

東京の友人が「舞妓さんて、今でも本当にあんな言い方をするンか？」と、京都に住むぼくに、気に質問する。ぼくはまさに「ホ・ン・マ・えェ・なアア」と言ってみたかったが、「うん、ホンマや」と答えた。東京の友人は、このあわただしいスピード時代に、あの超現代的な言いまわしが存在するなんて、とても信じ切れない様子であった。

ぼくは、東京生まれの東京育ちである。そのぼくが京都に移り住み、お茶屋ではじめて舞妓さんを身近に見たときの驚きも、「ホ・ン・マ・えェ・なアア」に驚く友人と大差なかった。二〇歳近い女性であるはずなのに、話しかけると顔を左右に傾けながらわざとあどけない素振りを見せる。それはともかくとして、その化粧にも驚いたのだ。毛の生え際の額の上部両側や首の後方などに、水白粉の塗り残しがあり、素肌が見えている。

ぼくは別の機会に、日本舞踊の舞台用の顔づくりを見せてもらって、びっくりした。目をつぶらせておいて、顔つくり師は、ハケにたっぷりつけた水白粉を、一気に上から下に顔に塗りつけるのである。そうしないと、塗りがまだらになるからであるという説明ではあったが、人形の顔を白く塗る場合ならともかく、目をもつ人間の顔に塗るには、まことに乱暴なやり方である。ただし、日本舞踊ではカツラをかぶるので、塗り残しをしない。舞妓さんは自分の髪で結うので、毛の生え際を塗り残しておかないと、ややこしいことになることも、このときわかった。

MICK JAGGER

プリミティヴ・クール *28AP-3380 CBS* ソニー

マーキュリー・シティ

15年前に買ったローリング・ストーンズのチケットはとっくに手離して、それ以来、ミック・ジャガーともキース・リチャーズともすっかり疎遠になった。TV で、ローリング・ストーンズやミック・ジャガーのビデオは観るけれど、新しいアルバムが発表されても大して興味を持たず、ラジオから流れてくる音だけを、ほんのちょっと他のポップスと色分けして聴き流しているだけだ。

だから、たとえ、ミック・ジャガーが来日することになっても、絶対に行ってみたいとは、思わなかった。

周りのひとに観にいかないのと尋ねられても、「ストーンズだったら観たいけど、ミック・ジャガーだけだったら別に……」なんて曖昧な返事をしていた。とにかく、行きたい気持は半分あっても、メンドウな思いをしてまでチケットを手に入れるほど気持は盛り上がってはいなかったのである。

しかし、公演まであと1週間というころになって、急にミック・ジャガーを観にいきたくなってしまった。子育てに急がしい昔のガールフレンドに何げなく電話したのが引き金となり、僕とミック・ジャガーの距離が急速に縮まったのだ。

「やあ元気……」と僕が挨拶したら、「ミック行かないの？　私はいくヨー」と彼女は楽しげに語りだした。「よくチケットが手に入ったネー」と言うと、「C君がいっぱい買ったんだって」という返

事。「エッ、僕には何にも声かけてくれなかったよ。昨日も会ったのに……」と言ったら、「アラッ、マズかったかしら……」

Cと僕とは20年近くの友人であるハズだ。何で僕にもヒト言、声をかけてくれなかったのだろう。行く行かないは別として、声ぐらいはかけてくれてもいいじゃないか。そう思うと急にイジワルされたような気になって、Cに「Yに誘っておいて僕にはなーんにも言ってくれないんだ」とイヤミたらたらのTELをした。

Cは、「だってサー、前に行かないって言ってたじゃない……」と言う。「それは絶対に行きたくないと言ったんじゃなくて……」と説明したところで、チケットはもうないのだ。しかし、そんなことを説明していたら、Cは思いやりのないヤツだと思いつつも、こっちも自分に正直ではないなと思いだした。日ごろどうでもよいと思いながらも、ホンネはやはりミーハーしたかったのである。

「他に誰が行くの」と聞くと、「M夫婦やU、……」「エッ、みーんな行くんだ、何だか僕だけ取り残されているみたいじゃない」「だってサー……」。そんな会話のあと、ほんとうに僕だけ、何か大切なものを見逃そうとしているような気になってきた。

そう思い込んでいたら、それに追い討ちがかかった。Mの奥さんからのTEL。「こんど引っ越すことになってサー……、で、ミック行かないんだって、Cが行かないんだってって言ってたわヨ。私なんかサー、もう毎日いろんなスポーツ新聞買って読んでるのヨ。ミックの情報がいっぱい出てるんだもん……」と、M夫婦はずっと前から毎日盛り上がっていたのだ。

そうか、みんな素直なんだなー、僕だけ、盛り上がりに欠けていたのだ。やっぱりこういうのは、僕は別になどと考えずに、単純に盛り上がらなければ……。そう思ったら、何だかクヤシイやら行きたいやらで、頭がいっぱいになってしまった。クソッ、オレだってダテに30なかばまでは生きてはいない。とにかく、何とかチケットを手に入れてやると、コンサート関係者に頼み込んで、2、3日後に

『マーキュリー・シティ』
著：永井宏
D：羽良多平吉
発行：東京書籍　1988年
167×148 mm（92.2％）上製
鋳造活字（US pt）：
秀英明朝（写植 SHM）、
図書印刷型イワタ明朝、
イワタゴシック
見出し：22Q
本文：9 pt / 6.5 pt および 7 pt
柱：6 pt / 3 pt　ノンブル：7 pt
組版・印刷・製本：図書印刷
写植印字：OGY写植

を見たのであろう。Y君にたいするF先生の診察ぶりを、おそろしく生まじめな顔をして、詳細にわたって、姉は演じてみせるのだった。その仕草は脈をとることでも、聴診器を胸元にあてることでもなかった。もっと違った、へんな、うつ伏せになった身体の下半身部の、隠れた箇所への凝視であった。そして多理の頭の中には、あのフィルムに観た下剤を必要とする西洋の少年と、同じような幅広のWカラーを付けたF君とが、二重うつしになって入りまじった。

F先生には常にそのような奇妙な雰囲気がつきまとうていた。彼のオフィスは、多理一家がそのころ住んでいた大都会の盛り場にあったが、或る夕方、多理と父とは、そこのカンフル臭い、狭苦しい畳敷の部屋に坐っていた。F先生は、横文字の百科辞典がつまっているガラス戸を背にして坐り、両ひざの上にそれぞれ握りこぶしをのっけていたが、これはいつもの癖である。それはいいとしてどうも可笑しいのは、F先生の双方の拳の中指と人差指のあいだから親ゆびの先が覗いて、しかもそれが絶えずピクピクと痙攣するように動いていることであった。それは、近所の料理屋の男などから多理もよく示されて、「これは何ですか、お姉さんにきいてごらん」などと云われているのと同じ恰好のものであった。F氏が対談中に見せる有名なくせで、だれでもふき出しそうになるのを我慢するために、たいそう努力を要するのだったが、多理をはじめ家の人々はそのことには慣れっこになっていた。それよりへんだったのは、その時先生が話している事柄であった。

——多理は以前から、自転車のサドルの上に奇異な感を抱いていた。あの巨きな貝殻みたいな革の中央部に縦に数箇の孔があいている。これについては、つとに友人によって、「あれは空気抜きだ」という説明が与えられていたが、別にそんな空気抜きは必要とは思われなかったし、更にサドルそのものにしても、何もあんな可笑しな恰好でなくても差支えないように考えられたからだ。多理は、馬車の馭者台を、ついでに思い合わした。それはたぶん見晴しをよくするためらしかったが、これだって、何も軽業の足場のような高い台に仕立てなくてもよい筈だ。しかしいったんこんな次第に気がつくと、世間にある一切の腰掛や椅子類がふしぎになってきた。ではお前の求める椅子とはどんなものを指すのかと問われると、返答の仕様はなかった。結局多理は、椅子や腰掛はどんな様式でもよいけれど、出来るならば馭者台式のものがよく、従ってそれはフワフワなんかしていないで、肉体にたいして辛く、無慈悲に当る方がよい、と考えるようになった。あの晩方、F先生の診察室の隣りの部屋で耳にしたことも、やはりいま云った椅子に繋りがあるのだろうか。あの時のふしぎな話題は長いあいだ多理の頭から離れなかった。

「いつもこの時刻になると……どうも困るんだよ。いくら云って聞かせても癖が直らない。こりゃきみ、どうしたものかね」F先生は、磨ガラスの戸一枚へだてた台所の方を示しながら、多理の父に話していた。それはこの家の女中のことだと判ったが、その女中がどうしたのかと云うと、いつも夕ぐれの一刻がきて手が空くと、彼女は踏台の上にびしょびしょに濡らした雑巾を置いて、その上にじかに裸のお尻を載っけて、いつまでも瞑想に耽っている……なんでもそんな意味のことであった。話に聴耳を立てながら多理は、雑巾が暖まったならばまた冷たい水の中へつけ直すのであろうか、などと思った。傍えにはちゃんと水を入れたバケツが持ってきてある、とF先生は云いそえたようであった。それにしても女中はどんな

『月球儀少年 極美についての一考察』
著：稲垣足穂
D：羽良多平吉
発行：立風書房 1988年
菊判：219 x 152 mm 上製
鋳造活字（US pt）：
イワタ明朝、イワタ呉竹
本文：9 pt / 7 pt（ルビあり箇所：行間 7.5 pt）
柱：6 pt / 3 pt
著者名：8 pt 二倍四分および二倍半アキ
ノンブル：9 pt
印刷：信毎書籍印刷、図書印刷
写植印字：オギー写植

〇八二

フェヴァリット

稲垣足穂

は着ていないが、御化粧すればきっとこれくらいに引き立つ男の子は、多理の周囲にも居ないことはなかったからだ。けれども、何故そんなに特別にきれいに装った小さな家来を殿様が必要とするのか？　そこの所がどうも腑に落ちなかった。「お小姓です」と相手はそっけなく云った。「でも……」と多理は口ごもった。「――でも昔はみんなそうだったんですよ」そういって、面倒くさいとばかりおし付けられてしまった。それで仕方なく舞台に眼をやっていたが、とたん美しい男の子は、ひやり！　とするような声を出した。多理はもうこの上、見つづけていることができなかった。その声が続いているあいだ頭を下げていたが、夕方になって、灯に飾られた劇場の玄関を出ようとした時、多理は云い様のない淋しさにおそわれた。胸がつぶれるとはあんな感情を指すのであろうか？　そしてきょう初めて眼の前に知ったあんなふしぎな、妖しいといってもよい存在が世にあった以上、多分そのせいでもあったろうやるせなさも、別に気まりわるく思う必要はないのであった。そのことをやはり先の青表紙の本は教えていた。更に別な思い出が、多理の記憶の中から引き出された――

黄と梓の落葉林が車窓の外を移りめぐって、旅路は更に、左手に海を迎える所まで延長される筈だったが、そこまでの途中で、多理らは小都会のステーションに下りねばならないことになった。多理の父の旧友は病院を経営していた。お母さんのからだのぐあいが良くなるまで、親子三人は半月ほどその広い住いの一室に逗留していたが、ある朝、多理はひとりで廊下を渡って階段を上り、別館二階の一室で半時間ばかり時をすごしていた。そこには風変りな、白塗の板だけのベッドがあって、傍らのガラス棚には、何用に使うのか見当もつかぬ琺瑯びきの容器や、ニッケルめっきの鋏やピンセット類がごちゃごちゃと置かれていた。そこへお父さんとその友人が話しながらはいってきた。たぶん、多理が余りしげしげと器械類に見入っていたからであろう。白い上っ張りを着た、煙草くさい小肥りの人は多理の肩を叩いて、「あんたもこの台の上にのるようになったらおしまいだ」こう云って笑いながら、連れをかえりみた。多理の父はただ真面目くさった、むつかしい顔をしていた。なにがいったいおしまいなのであろうか？　と多理は思い悩んだ。――この旅行の帰途に、汽車の中で多理は、前席の紳士がひろげている『大阪パック』のページに眼を注いだ。そこには、居眠りしている看護婦の背後に廻って、そのむっちりした、白い片腕に、いましも注射針を刺そうとしているお医者の漫画がついていた。多理はその色刷の絵がほしくてならなかった。ちょび髭をつけた画中のドクターは、「この上へ載るようになったらおしまいだ」と洩らした人物と、どこか似かよっていたが、それよりも、あのガラス戸棚の中にあったような器械で自分のからだをいじられる折には、やはり注射されるに相違ない、そんな時には、この絵にある看護婦のように、とざしたまぶたのあいだに長いまつげを見せて睡っているのかも知れない、と想像されたからである。

父の友だちにいま一人別なお医者があった。たべもののことで駄々をこねると、多理はよく姉に云われたが、それは、そんな無理を云い張るならばYの坊ちゃんのようにF先生に診て貰わねばならんぞ、とのおどかしなのである。Yは多理の学校友だちであった。ドイツ風の折襟つき子供服を着た、優等組の美少年だったが、欠席しがちであった。姉は扁桃腺を診て貰うためにたびたびF氏のオフィスを訪れていたから、いつかそんな情景

吐穂（とほ）、……、吐穂、……
〃里霊（りれい）〃、秋川、……

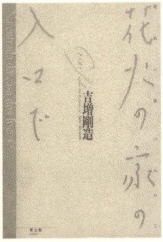
櫻の木の下の焚火の榾木（ほだ）（ダンボールの家の人達の……）
（わたしたちの素描の美しい庭）
隅のかけたヴァイオリンの弦が音もたてずに擦（こす）れていました

やがて泥ン（ズ）、雪（ユキ）の骰子の巨きな目が、〃わたしたちの手拭（てぬぐい）〃の〃絵〃にも沁み、入り
門戸（ゴールポスト）の黄と緑の草葉の右の下隅（ミ）、金星がひかりはじめる
土星と木星（ギシ）と、それを名付けた〃心の奥〃へと歩いて行くとき

優しい庭／、鶏（にわとり）の足
枯れ鯨（ケイ）の丘の下（蠟燭をもって、……）
ピノキオはうなだれている
わたしの目の奥にはもう鳥居も見えないようになってしまった
金曜日には市場が立って、蒼ざめた卵（アズラードス・オーヴォス）（のこども）たち
甲（コオ）を（手の、……を）摩（サス）ると、螢が、水平に、浮んで来ていた

〇三七

花火の家の入口で



『花火の家の入口で』
著：吉増剛造
D：羽良多平吉
編集：津田新吾
発行：青土社
1995 / 2001年（新装版）
菊判変型：217×150mm　上製
鋳造活字（US pt）：
岩田母型明朝
9pt / 9pt, 12pt, 6pt
印刷：三協美術印刷、方英社
製本：小泉製本

〇三六

花火（ビ）の家の入口で

薄いヴェールの丘にたち、静かに〝病い〟を待っている
——Gelson（ジェルソン）の言葉
〝木の葉に貌を埋（ウヌ）めて一角獣は考えていた
宇宙船には繻子（しゅす）の靴がない〟
USP（ウスピ）（サンパウロ大学）の正門の傍に立って居る
——お嬢さん。月の桂、……。鞣（なめ）し皮（がわ）の音楽の家
（青梅（あおうめ）の、……）うつくしい（貴女は、……）空木（うつぎ）？
薄い灰色の桂の木の神霊がわたしたちの奥の細道に佇んで話し掛けた
ああ
蒼（アズラードス・オーヴォス）ざめた卵（のこどもの）の庭に積ム
——わたし、
霜、……、志茂、……

新島実（にいじま・みのる）

1948年－ 東京
グラフィックデザイン／
コーポレートアイデンティティ／デザイン教育

味岡伸太郎（あじおか・しんたろう）

1949年－ 愛知
グラフィックデザイン／タイプデザイン／
タイポグラフィ／ブックデザイン／編集／出版／
美術／造形（木工、石工）／書／建築／プロダクト／
テキスタイル／デザイン教育

pp.197–199
『日本タイポグラフィ年鑑1984』
D：新島実
編集：日本タイポグラフィ協会・
年鑑編集委員会
発行：グラフィック社 1983年
A4判（原寸、89.5％）上製
写真植字：
石井細ゴシック（LG-KL）、
石井中ゴシック（MG-KL）、
石井中太ゴシック（DG-KL）、
ユニバース45（E102-14）、
ユニバース55（E102-24）、
ユニバース65（E102-34）
12Q/20H送り，8Q/12H送り

---

pp.200–201
『味岡伸太郎かなシリーズ 小町 良寛』
D：味岡伸太郎
編集：味岡伸太郎、林隆男
発行：リョービ印刷機販売 1984年
A4判 中綴じ
写真植字：本明朝M、小町M、良寛M、
ITCイラス・メデューム
15Q/30H送り，11Q/19H送り，
8Q/15H送り

＊朗文堂
1973年、写植組版会社として、
片塩二朗（1945年－）によって設立。
やがて写研、モリサワ、リョービ3社の
組版が可能な組版所として、また
タイポグラフィ専門の出版社として活動。
片塩は編集者、書体開発および
組版ソフト開発のアドバイザー、
活字史研究者としても活動。2003–18年、
教育活動として「新宿私塾」を運営。
著書に『逍遥本明朝物語』（1994年）
『ふたりのチヒョルト』（2000年）
『秀英体研究』（2004年）などがある。
　1990年、デザイングループ
「エヴォリューション・グラフィックス」を
塚本昌都、西野洋、板東孝明とともに
結成。グラフィックデザインとタイポ
グラフィの発展と国際交流に寄与した。
　本書でも紹介する味岡伸太郎の小町・
良寛のコーディネーターであり、
また新島実、ヘルムート・シュミット、
板東孝明、西野洋、白井敬尚、そして
タイポグラフィ評論家河野三男ら、
当時の新進だったデザイナーや研究者を
公私共に支援した。『国際タイポグラフィ
年鑑』『国際CI年鑑』『本木昌造伝』
『タイポグラフィの領域』
『欧文書体百花事典』など
タイポグラフィ関連の書籍を多数刊行。
80年代から00年代にかけて日本の
タイポグラフィ発展の礎を築いた。

　1980年代、日本におけるスイス・タイポグラフィを牽引した第一人者として、またデザイン教育者として知られているのが新島実だ。

　1981年、アメリカ・イェール大学大学院に入学。ポール・ランド（p.062）、ブラッドベリー・トンプソン（p.062）らモダンを体現した歴史的デザイナーにグラフィックデザインとタイポグラフィを学び帰国した。帰国後の新島の組版を請負ったのは片塩二朗率いる朗文堂＊であった。

　新島の功績は、点・線・面を起点とする視感覚制御がなされてこそ機能性や合理性が約束されることを、具体性をもって説いたことに象徴される。これは日本におけるスイス・タイポグラフィ理解にとって記録されるべき功績であり、日本でスイス・タイポグラフィが再注目される契機となった。

　これ以前、その方法が言語化されることはなく、多くのデザイナーは見様見真似で「スイス風」にデザインしていた。グリッドシステムは単なる分割された格子状の区割りでしかなく、組版の原理を基にした構造ではなかった。また、3種類以上の活字サイズを使わない、書体は1種類でユニヴァースかヘルベチカを使う、非対称であるといったスタイルだけが流布し、画一的で単調なデザインが増加していた。

　新島が導入したメソッドのポイントは、あくまでも対象に対する「視感覚」の制御を通じて構造と配置に意味を持たせることにあった。

　新島がデザインを担当した『日本タイポグラフィ年鑑1984』を見てみよう（pp.197–199）。12Q/20Hと8Q/12Hの2サイズの組版構造で形成された横6×縦8のグリッドはいたってシンプル。全ての構造が理にかなっており、これ以上にない完成度だ。さらに重要なのは、グリッドの使われ方である。右ページは横3×縦2グリッドで生成され、計6点の写真がグリッドにはまっている。

　問題は左ページ。ここでは洋菓子店「リュバンドール」のロゴのセンター縦軸がグリッドに沿いつつ、右ページの6点の図版と視覚的ボリュームが揃えられている。

　左端のキャプション（「3 洋菓子店名のロゴタイプ」）は視線誘導を促す行の長い2行目がグリッドに沿っている。つまり、3グリッド目の天位置が、左ページから右ページへ移行するための導線となっているのだ。対向ページ（p.197）はそのグリッドを活用した目次ページ。目次という機能をはるかに越えた、点と線による静謐な構成。チヒョルトによる扉ページもかくや、という佇まいである。

　およそ「造形」とみなされるもの全てに関わり続けているのが味岡伸太郎だ。その対象となるもののほとんどは「自然」である。自然としての「物質」、自然としての「身体」、自然としての「精神」。それらの関わりから「造形」が生み出される。味岡の身体を通して導き出される造形物は、どれもが味岡伸太郎そのものといえるし、素のままの「自然」だともいえる。

　味岡の「造形」は総じて力強い。その「造形」は、木を鉈一刀のもとに割る円空の彫刻のようであり、その彫刻がゴロリと置かれた空間もまた、味岡の「造形」となる。何かの亜流でもなく、どこの系譜にも連ならないデザイン。

　その味岡が1980年代初頭に発表した書体が、かなの原点に立ち戻り形成された「小町」と「良寛」であった。ここに提示した見開き（pp.200–201）は、写真植字のパンフレット『味岡伸太郎かなシリーズ 小町 良寛』（リョービ）のひと見開きなのだが、その空間もまた小町と良寛が棲まうべき造形として提示されている。造形が配置された空間と、紙面構成は同義で、「枝」や「石」が文字に変わっただけではないか。

　とはいえ、抽象的な考えで紙面を生成できるわけはない。文字サイズ、組幅、行送り、段組、フォーマット、グリッド、配置構成について、理性に基づくなんらかの具体的方法論があるはずだ。

　本文と注釈の文字サイズ、各種段組、四方のマージンといった大枠を決め、あとは、基本構造から外れるイレギュラーな見出しやリード文を即興的に「置いて」いく。それは行為としては瞬間的に描く「書」に限りなく近いのではないか。

「箒で庭を掃き、落葉、木の枝、石、土を塵取りに入れる。そして手首をヒョイと返しそれを再び放り出してみる。すると石など小さくても重いものは遠くに飛び、大きくて軽い落葉などは手前の足元に落ちる。自然の摂理、無作為の配置がそこに生まれる」、と味岡は言う。

　理では制御できない、欠陥を孕んだ、自然の、身体の、未完の不完全性。理性では整えられない、無作為の構成。制御しようにもしきれない瞬間の身体性。

　さらにいえば、その不完全性は理性によって制御された陳腐な不完全性でなく、制御しようにも制御しきれない身体と、初動期におけるみなぎるような精神の発露でもある。墨であれ、インキであれ、土であれ、木であれ、石であれ、それらは等しく紙面に記される。

目次

	編集・制作・協力者一覧		4	
	編集委員長から		5	
	応募・収録作品点数		6	
	ベスト・ワーク	Best Works	9	
	ダイアグラム	Diagrams	35	
Editorials	エディトリアル		53	
Printed Matter	グラフィック		93	
Advertising	アドバタイジング		119	
		ロゴタイプ	153	Logotypes
		シンボルマーク	215	Symbolmarks
Pictograms	ピクトグラム		233	
Typefaces	タイプフェイス		241	
Corporate Identity Systems	C.I.システム		253	
Packaging and Displays	立体		265	
Screen and T.V.titles	映像		275	
Investigations	研究・出版		279	
Reserch and Publishing	実験作品		285	
		エッセイ	297	Essays on Advertisers
	選考委員一覧表		322	
	収録作家索引		323	
	日本タイポグラフィ協会 会員名簿 1983		326	

8 Q: 2 mm
12 Q: 3 mm

8 Q: 2 mm / 12 H: 3 mm
12 Q: 3 mm / 20 H: 5 mm

3
洋菓子店名のロゴタイプ

D
ヘルムート・シュミット
A
JMS
CL
リュバンドール

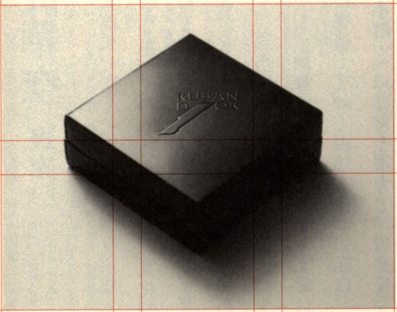
4 1→6
洋菓子店のCIシステム

AD
ヘルムート・シュミット・
西尾捷太
D
ヘルムート・シュミット
A
JMS
CL
リュバンドール

RUBAN D'OR

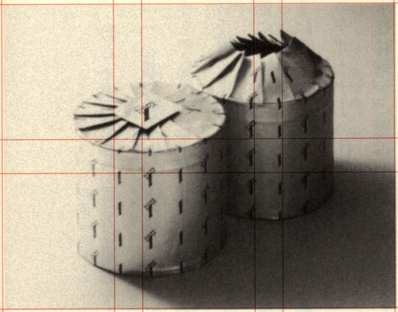
3

1

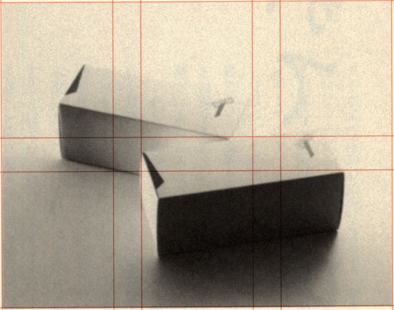


4—1

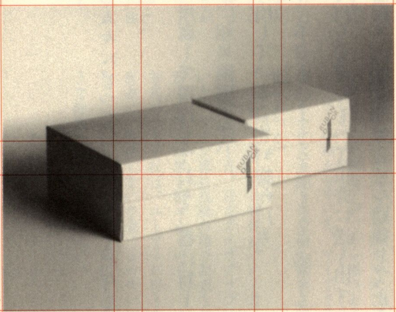
4—4



4—2

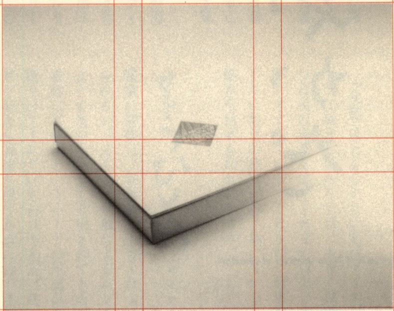


4—5



15

4—3



4—6

大沢華空　書家

味岡伸太郎氏が新しいかなの活字を創成した。恐らく出版界や、活字に関心をもつ人々にとっては、渇望していたものであると共に、時代を切り拓いてゆく仕事として、文化的な一つの貴重な足がかりとなるものと思う。

味岡氏は、シャープな感覚をもつ若手デザイナーである。しかも、かつて墨人会に所属して書作しており、書に新しい視線を向け、深い関心をもっている。

活字「良寛」などを見ると、単に資料を集め、目で追ってまとめた程度のものでなく、相当臨書して、活字として実用に堪える制約の中で、然も良寛の自在な形の特徴と、その普遍を打出していることが窺われる。

「小町」でも、同様に単体で見るより文章に組まれたものを見ると、非常に読み易く、手書きのような温もりを感じる。

今後更に発展してゆく由であるが、私は、このデザイナーの仕事を認める目と、それを自信をもって市井に送り出す力に敬意を表すると共に、「良寛」「小町」への非常な努力と、労作で完成した体験が、更に開花し、広く多く活用され結実することを期待して止まない。

ジーと見て三〇分……そして一言。

すずやかで　のびやかだ

清原悦志

Born in Tokyo, 1931
Graduated from the Post-Graduate Study Course of Tokyo University of Education.

Participated in
"Vou" Exhibition in Tokyo, Kyoto, Millano, etc. (1959-1976)
"Japan Advertising Artists Club" Exhibition in Tokyo, Osaka. (1954-1968)
"Modern Art Association" Exhibition in Tokyo, Kyoto, etc. (1960-)
"Image in Print" Exhibition in Tokyo. (1971)
"Visual Art" Exhibition in Tokyo. (1971)
"Letter and Space" Exhibition in Tokyo. (1974)
"Square of KIYOHARA, SUGITA and FUJIWARA" Exhidition in Tokyo. (1976)
"One Day One Show" Exhibition in Tokyo. (1976)
"One Week One Show" Exhibition in Tokyo. (1980)

Contributed to
"Mizue", Japan. (1972)
"Japan Typography Annual", Japan. (1974, 1978, 1979, 1980)
"New Directions", USA.(1976)
"Advertising & Editorial Art in Contemporary Japan", Japan. (1975)
"DOC(K)S", France. (1977)
"ZONA", Italy.(1977)　Italy.
"IDEA", Japan. (1980)
"IDEA", Japan. (1983)

Member of Tokyo Designers Space and JGDA
Graphic Designer of SEIHOKEI Corporation.

一九一一 豊橋市に生まれる
一九五三 ニューヨーク近代美術館における日本書道展に出品
一九五五 第二回墨人賞を受け会員に推薦される
一九五七 ニューヨーク、ワールドハウス、ギャラリーにおける墨人展に出品
一九六一 ドイツ、ダイムシュタット市主催現代日本カリグラフィー展に出品
一九六三 メルボルン近代美術館主催現代日本書展に出品
一九七〇 印度ガンジー首相へ般若心経贈呈
一九七一 ホテル「竹島」のための作品一五〇点制作
一九八一 作品「飛雲」豊橋市美術博物館買上げ
個展(銀座 松阪屋)等十一回
墨人会会員

【墨人会】一九五二年、上田桑鳩傘下より分派し、井上有一、江口草玄、関谷義道森田子龍、中村木子によって創立。「根源の生命にかえって全人的に生きることをねがい、その具体化の重要な場として書の制作におもむいている人々の集りである」という綱領をかかげて書道界の埒外に在って、新しい視点から現代の書を追求している。一九五三〜七三年、海外との交流繁く、日本の書の紹介に貢献、毎年二回東京と京都で公募展開催。

大きな拍手をおくりたい

吉田佳広

タイポスの成功が口火になって、新書体の開発にピッチがかかっている。この10年ほどでその数は、明治以来の書体数をはるかに凌駕(りょうが)するまでになった。

日本のタイポグラフィがホンモノになる前提として、良質な書体が豊富に必要であることは論をまたない。その意味では喜ぶべき風潮といえるだろう。

しかし、新書体群の多くは、ヨコ組への適合を意識するあまり、ラインを強調し、フトコロを大きくとることに終始してきた。それは充分意義のあることではあったが、使用する側にとっては、それらファッショナブルなものとは逆の、日本の文字本来のしっとりした良さを持つ書体の出現を待ち望んでいたことも事実である。それは、この「小町」が日本タイポグラフィ年鑑で発表されると、使用希望の声があいついで起きたことによっても証明できるだろう。

今回発表された「小町」「良寛」の2書体には4種類の充分なファミリーがあり、それぞれが豊かな表情を持っている。字面いっぱいにつくることが常識になっている従来の書体づくりの逆をいく発想の新鮮さもさることながら、文字の骨格、筆勢ともに秀逸な出来で、ある種の風格さえ感じさせるのである。

「小町」はボディタイプとしての可読性の良さを持ちながら、変化にも富み、ディスプレイタイプとしての機能もあわせ持っている。

「良寛」はどちらかといえばディスプレイタイプに属するのだろうが、大きく使用してもつめ組の必要を感じさせないほど、その組効果がすぐれている。これらは、作者の書体づくりに対する研究が行き届いていることと洞察力を示すものといえよう。

もうひとつ……

従来の書体は、写植機メーカーによってつくられるか、メーカー主催によるコンテストによって世の中におくり出されてきた。つまり、書体は写植機というハードの附属品という位置づけをされていたわけである。従ってユーザーがある書体を使うためには、そのメーカーの写植機を保持している写植会社を探して印字を依頼するという手間がかかっていたのである。その繁雑さが、ある種のあきらめをユーザーに持たせていた。そしてそれがわが国のタイポグラフィの発展を阻害していた一面があった。

「良寛」「小町」の2書体は、メーカーとは無関係に出現した。日本タイポグラフィ年鑑というデザイン界の良識の場で発表され、発売形式も従来の形を破ったものとなった。この方式が成功すれば、ユーザーが好きな書体を自由に、苦労しないで選べる時代がやってくる。このことに対しても、関係者の英断に大きな評価と拍手をおくりたい。

一九三三年ソウル生まれ。中央大学法学部卒。高橋正人デザイン研究所卒。株式会社日本アートデザインを経てフリー。現在、吉田佳広デザイン研究所主宰。岡山大学・ヴィジュアルデザイン研究所講師。財団法人実務検定協会理事・レタリング技能検定中央試験委員。タイポグラフィ33人展、ニューヨーク・日本グラフィックデザイン展、ニューヨーク・タイプディレクターズ展、オリジナルカレンダー展、日本のタイポグラフィ展などに出品。日本レタリング年鑑銅賞。TDC展入賞。電通賞。ACC賞など。ニューヨーク、西ドイツの各美術館、岩手県宮沢賢治記念館にパーマネントコレクション。著書：デザイン技法ハンドブック(共著/ダビット社)、レタリング字典(共著/グラフィック社)、やさしいレタリング(マール社)、サインペンレタリング(マール社)
日本タイポグラフィ協会会員。日本グラフィックデザイナー協会会員。国際タイポグラフィ協会会員。

小町M＋本明朝M・11級正体・字間ベタ・行間送り19

略歴はすべて、小町M＋本明朝M・8級正体・字間ベタ・行間送り15

Helmut Schmid
（ヘルムート・シュミット）

1942−2018年　オーストリア→
スイス……→日本・大阪
タイポグラフィ／グラフィックデザイン／デザイン教育

ヘルムート・シュミットのデザインは「空間」だ。レタースペース、ラインスペース、マージン、コンポジション、グリッド。そのどれ一つをとってみてもデザインを支配しているのは空間だ。

1920年代の構成主義による抽象的空間と建築学的空間。50−70年代のスイス・タイポグラフィの論理的、機能的かつグリッド的な空間。師であるエミール・ルーダー（p.067）の示した3次元的空間。ずらし、はずし、遊び、ゆらぎをまとった印象的空間。空間の存在そのものを消しさる文学的空間。シュミットの空間は、以上のような先人たちの示した空間を「そのまま」に踏襲・継承したものではない。またその空間に、感情や思想が印される ことはない。あるのは、身体性とデザインに対する姿勢だけだ。

シュミットは1960年代、スイス・バーゼル工芸学校でエミール・ルーダーにタイポグラフィを学んだ。卒業後は日本を含め世界各地でデザイナーとして活動し、1977年に再来日、活動拠点を大阪に定め、その地で40年にわたって活動した。シュミットはその生涯をタイポグラフィの学徒として歩み続けた。

次の見開き（pp.204−205）の『タイポグラフィックス・ティー』第27号は後述する『タイポグラフィ・トゥデイ』の補完的役割を担った号だ。

本文は、縦横組ともにタイポス。柱の断ち落としの帯は、80年代初期を象徴するアイコンだ。レイアウトは、当時にあっても今にあってもどこか異国情緒を漂わせている。ネガの図版と組版をこのように組み合わせると、なるほど、このように見えるのかと理解はできる。が、模倣しようにも内容が形を形成するという意味において同様の仕上がりは望むべくもない。シュミットの生まれ育ち、リテラシー、経験値。身体が理を通さずに現れているような荒削りのデザイン。

シュミットはスイスの印刷・タイポグラフィ専門誌『Typografische Monatsblätter（TM）』の編集とデザインに関わり、日本の空間、工芸デザインなど、その時々に彼が興味を持ったテーマを紹介してきた。

それらのページの中でも傑出しているのが、書家・篠田桃紅（1913−2021年）の書が紹介されたページだ。組版は左ページ3段組で全ページ統一。図版はあれこれとこねくり回されることなく、サイズ、ボリューム、形状に応じて組版の周囲に配され、あるべき所にあるべき姿のままに置かれている。

シュミットの編集、デザインで1980年デザイン誌『アイデア』別冊として発行された『タイポグラフィ・トゥデイ』（pp.208−211）（以降トゥデイ）が伝えたモダンタイポグラフィの展開は多くの日本人デザイナーに衝撃を与えた。だが当時どれほどのデザイナーがこの本の真意を理解していただろう。理解の定義は難しいが、少なくともそこに掲載されているテキストの意味やデザインが、ただただ素晴らしいと表面的に評価していただけではなかったか。

『トゥデイ』が実務的に理解されるようになったのは、1983年、新島実（p.196）がアメリカから帰国し、日本語でその意味を説いてからである。構造、構成、スペーシング、行末の形。これまで言及されることのなかった空間のあれこれが新島の説明ですっきりと見渡せるようになったのだ。

シュミットの出身校であるスイス・バーゼル工芸学校を中心としたデザインのコミュニティは「バーゼル派」と称される。そのバーゼル派を象徴する書体がアドリアン・フルティガー（p.067）の「ユニヴァース」だ。『トゥデイ』にはこのユニヴァースが用いられ、和文書体には写研のタイポスが用いられていた。タイポスは以降さまざまなフォーマットでリニューアルされるが、この初期タイポスのぎこちなさ、拙さ、愛らしさは、シュミットの日本語に対する言語感覚と相まって、『トゥデイ』のアイデンティティとなっている。

組版は横組でありながら縦横自在に組まれ、掲載されている古今東西の名作との相乗効果で本そのものがタイポグラフィックな作品として成立している。ここに示したグリッドは長らく開陳されることも解読されることもなかったものだ。このグリッドは横5×縦7を基本とするが、あくまで「何を紙面に定着すべきなのか」に主眼を置いたガイドライン的グリッドであり、驚くことに、活字サイズと行送りによる構造ではないのだ。

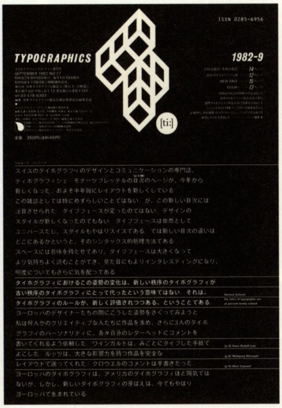
『トゥデイ』には、モリスン、マーダーシュタイク、ロジャースら伝統様式のタイポグラファは誰一人として登場しない。そればかりか全ページを通じてセンタードのデザインで紹介されているのは、チヒョルトの作品1点のみである。なぜか——。あまたいる伝統様式のタイポグラファの中で、唯

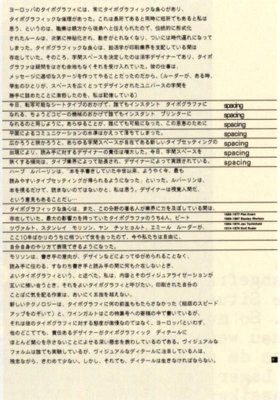
pp.204−205 →
『タイポグラフィックス・ティー』第27号
「特集：スイスおよびヨーロッパの今日のタイポグラフィ」
企画・編集・D：ヘルムート・シュミット
発行：日本タイポグラフィ協会　1982年
A4判　中綴じ
写真植字：タイポス44, 88（TY44, 88）、ユニバース55, 75（E102-24, -44）
18Q／30H送り, 9Q／14H送り

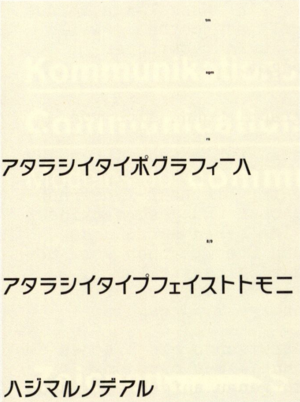
pp.206−207 →
Typografische Monatsblätter
Nr. 8/9, 1973
D：ヘルムート・シュミット
編集：Rudolf Hostettler
発行：Schweizerischen Typografenbund
スイス　1973年
A4判変型：297×230mm　並製
鋳造活字（US pt）：
Univers 55　7pt／2pt

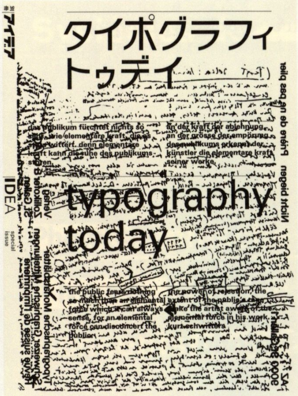
pp.208−211 →
『タイポグラフィ・トゥデイ』
編集・D：ヘルムート・シュミット
発行：誠文堂新光社　1980年
A4判変型：297×225mm（88.1%）並製
写真植字：
タイポス66, 88（TY66, 88）、
石井新細ゴシック（LG-N）、
ユニバース55（E102-24）
和文　本文：12Q／18H送り
　　　注釈：8Q／14H送り
欧文　本文：13Q／17H送り
　　　注釈：10Q／12.5H送り

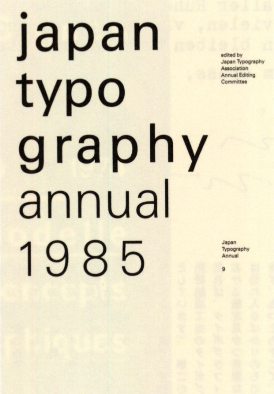
pp.212−213 →→
『日本タイポグラフィ年鑑1985』
D：ヘルムート・シュミット
編集：日本タイポグラフィ協会・年鑑編集委員会
エディトリアル・ディレクター：新島実
朗文堂　1985年
A4判（88.1%）上製
写真植字：
タイポス66（TY66）、
ユニバース45（E102-14）
本文：11Q／20H送り
注釈：8Q／13H送り











ーチヒョルトだけが「空間」のタイポグラファだからである。

続いての衝撃は『日本タイポグラフィ年鑑1985』(以下、『年鑑』、pp. 212–213) である。この時期のシュミットの視感覚は恐ろしいほどまでに研ぎ澄まされ、コンマ単位のズレすらも許さない精緻なものであった。

『年鑑』のグリッドは横6×縦10。基本構造に従来のグリッドと際立った違いはないが、決定的に違うのはグリッドのレイヤーが2重に用意されていることだ (通常のグリッドに横罫が加えられているのがそれである。上部キャプションがこのグリッド罫に沿っている)。このもう一つのレイヤーはいわば12分割だともいえるが、横6のグリッドと同次元に位置するものではない。1980年代にあってこのグリッドは世界レベルでみても最先端のものであった。

本文組版は写研の中ゴシック (MG-KL) と中太ゴシック (DG-KL)、そして和欧混植用のユニバース (E102-24)。欧文のみの組版はモリサワに導入されたばかりのライノトロン組版機で、当時モリワサに勤務していた山本太郎*が幾度もタイプ・セッティングをし直し、仕上げている。

『年鑑』には一点の翳りもない。1985年、日本のスイス・タイポグラフィはここまで磨き上げられた。だが、その翳りのなさは、やがて行き場を見失うようにみえる。

1990年代に入ると、デジタル化の波が一気に押し寄せ、誰もがその波に飲み込まれていく。シュミットも例外ではない。書体はデジタル化され、紙面設計、構成、意匠、施工もアプリケーションの中で完結する。もちろん、それ自体に問題があるわけではない。

90年代以降、途切れることなく刊行されてきたシュミットの自費出版『typographic reflections』シリーズでは、まるでダンスを踊っているかのような自由で軽やかなタイポグラフィが展開されている。DTPによる紙面は限りなくフラット。それはまるで、組版も図版もごくごく薄い膜の上に並列に印されているかのようだ。85年の年鑑であっても、昨今の『typographic reflections』であっても同じオフセット印刷機をくぐり抜けている。だが僕は『年鑑』に刻まれていた、起伏、凹凸といった3次元的ニュアンス、そしてシュミットの息遣いをそこに感じられないでいる。なぜだ。

* 山本太郎 (やまもと・たろう)
1961年京都市生まれ。
1983年武蔵野美術大学造形学部
基礎デザイン学科卒業。
株式会社モリサワに入社。
1992年アドビに入社。書体開発
および関連技術の開発に従事。
タイポグラフィ学会会長。ATypI会員。

Wolfgang Weingart AGI
Postfach 2235
CH 4001 Basel/Schweiz

Basel,
5.Juni 1982

Helmut Schmid
Tarumi-Cho 3-29-26-403
564 SUITA-SHI

J A P A N

Lieber Helmut,
Du hast mich angefragt, was ich über die augenblickliche, gestalterische Situation 'europäischer, also auch basler' Typographie denke. So muss ich zunächst einmal zugeben, dass ich nicht sehr genau weiss was tatsächlich passiert.
Aber was man so da sehen kann,könnte man die 'Strömungen' von heute in drei Lager teilen:
Die ersten, die Klassiker im Sinne gepflegter Typographie
Die zweiten, die Photosatz und Letraset Phanatiker
Und die dritten, die Schlampigen, die meinen Typographie sei Malerei.
Bewusst habe ich einen vierten Moment weggelassen:
Die vierten, die Forschenden, die immer eine Nasenlänge voraus sind und wenige wissen von ihnen. Weggelassen deshalb, weil es davon nur wenige gibt und nicht den augenblicklichen Tendenzen entsprechen nach denen Du frägst.

So würde ich sagen:
Die Ersten machen unantastbar saubere Typographie ohne sich von einem typographischen Zeitgeist beeindrucken zu lassen. Sie sind treu zu sich selbst und zu ihren Kunden. (Bei denen fühle ich mich noch am wöhlsten).
Die Zweiten machen Sachen, wo man als gelernter Bleisatz-Typograph nur noch über die Auffassung vom rücksichtslosen und geschmacklosen Umgang mit Typographie staunen muss. Wobei ich sehen muss, dass die neuen Technologien die Typographie keinen Schritt nach vorn bewegt hat (abgesehen von der Schnelligkeit der Satzerstellung), sondern mehr und mehr in ein noch nie dagewesenes Qualitätstief versumpft. (Das sind diejenigen, die die heutige Typographie bestimmen).
Die Dritten machen 5-Minuten-Typographie, verwischen ein bischen den Satz, kleben was darüber, schreiben noch schnell was mit dem Filzstift an, finden noch eine Zeile, die zu genau aufgeklebt wurde und kleksen noch schnell Tuschspritzer darüber. (Sogenannte Spontaneität...?).
Die Vierten seien doch erwähnt: Sie kennt man nicht, sie arbeiten in aller Ruhe für sich selbst. Man kennt sie vielleicht einmal in vielen, vielen Jahren und ihre typographischen Forschungen bleiben der Zukunft als richtungsweisend erhalten.
Mit schönem Gruss,

親愛なるヘルムート
バーゼルひいてはヨーロッパにおけるタイポグラフィの創作活動の現状に関するぼくの考察を述べよ、ということでしたね。それについてまずぼく自身、現実に何が起っているかをよく把握しているわけではない点を認めねばなりません。しかし、今日の傾向を、眼につくままに、三つに分類することができるのではないかと思います。
第一、洗練されたタイポグラフィのクラシックタイプ。
第二、写植・レトラセットの狂信者。
第三、タイポグラフィを絵画と同列視するいい加減なタイプ。
第四は意識的に省略しました。常に鼻の高さだけ先んじてはいるが、彼自身のこととなると僅かしか知らない学者タイプが第四に相当するのですが、まずこの手合いはめったにいないのと、君の設問の最近の傾向には当てはまらないからです。従ってぼくの見解は、第一のグループはある特定のタイポグラフィの時代精神に感化されることなく、異議を差しはさむ余地がないほど純粋なタイポグラフィを創る人々で、自分自身にも、クライエントにも忠実なタイプ(ぼく自身、いまだに彼らを最も良しとしています)。第二のグループは熟練組版工出のタイポグラファから見れば、タイポグラフィとの関りにおける無定見かつ俗悪なその見解には恐れ入るばかりのものを作っています。もっともそこで、新しいテクノロジーがタイポグラフィには何の前進ももたらさなかった(組版のスピードアップを除いて)ばかりかむしろ、いまだかってなかった質的深みにまで、タイポグラフィを堕落せしめたのだという点を考慮すべきでしょう。(これが今日のタイポグラフィを、決定づけているものなのです)
第三のグループは、五分間タイポグラフィを制作しています。文章をちょっと削り、その上から何か貼りつけ、フェルトペンで素速く何かを書き込み、あまりにきちんと貼りつけられた一行を見つけると、その上に筆をサッとひと振りしてしみをつける。(いわゆる自然発生型?)第四のグループについてもひとこと述べるべきでしょう。彼らは静かにただ自分の仕事に専念しているので、人の眼にはつかないのです。彼らを認識するのは、多分何年も何年も経って彼らのタイポグラフィ研究が道しるべとして、保存されるときなのです。
敬具　ウォルフガング

⑪

1965年、エミール　ルーダーがバーゼルスクール　オブデザインの校長になった時、ルーダーのタイポグラフィに全く新しいアプローチを試みる、若いタイポグラフィ教師を任命した。実際、ワインガルトは、ルーダーが四半世紀にわたって、みがきをかけ、実践してき、そして名著「タイポグラフィ」にまとめた、秩序のタイポグラフィに、新しい生命をふきこんだ。ついでながらこの本は日本のデザイナーの関心をほとんどひかなかったようだ。ウォルフガング　ワインガルトのタイポグラフィはすでに、パイオニア的仕事に属しているといえる。バーゼルスクールで教えるかたわら、彼は、スイスのティポグラフィシェ　モナーツブレッテルに寄稿しつづけている。彼と彼の学生たちの寄稿作品をまとめたのが、ニグリ社刊の「プロジェクトプロジェクト」である。この本の序文に、アーミン　ホフマンは次のように書いている;「彼の個性豊かな教え方は、バーゼル　タイポグラフィの伝統を、チッヒョルト、ルーダーを経て、新しい時代へと導くだろう」ワインガルトのタイポグラフィコンセプトはルーダーやビルの秩序のタイポグラフィ、そして20年代のパイオニアたちの創作性あふれるタイポグラフィに基づいている。●このページの作品はティポグラフィシェモナーツブレッテル誌のインサートであるTMコミュニケーションの中のあるシリーズの見出しである。この5つの見出しは、一見似通って見えるが、読んでみると、各々は明らかに異った表現をそなえている。

「タイポグラフィは私にとっては決してくり返しのないものである。タイポグラフィは私にとっては、あるエレメントと別のエレメントとの常に新しい結びつきである」サインシステムとかフォトグラフィックコンセプトとかいうことばは、ワインガルトのタイポグラフィにおいては、特に意味が深い。様々なタイプの選択ではなくて（ワインガルトの好きなのはベアトホールド　グロテスクだけ!)、ことばの扱い方が、彼のタイポグラフィをひきたてている。制約はタイポグラフィの特質のひとつである。このページの作品は、制約それ自身をいかに美しく表わしうるかを示している。左ページは、ワインガルトがタイポグラフィに関して言いたいことである。彼のタイポグラフィがどんなものかは、私のコンセプト・デザインによるアイデア別冊タイポグラフィ　トゥデイをご覧いただきたい。

の の の
の の の の
の の の の
の

katsuji no kokoro

vor kurzem liess ich meine besuchskarte drucken. bald war sie fertig. aber enttäuschend und gegen meinen wunsch wurde eine handschriftartige druckschrift verwendet. obwohl es sicher gut gemeint war, konnte ich mich nicht darüber freuen.

druckschrift entstand in imitation der handschrift. trotzdem ist es für mich uninteressant, eine druckschrift der handschrift nachgemacht zu sehen. druckschrift muss *schrift* oder *zeichen* sein, also nie kalligrafie. kalligrafie wiederum muss kalligrafie sein. sie wird nach der spur des herzens des schreibers geschrieben. in der druckschrift darf keine seele, keine persönlichkeit wie in der kalligrafie existieren. eine druckschrift, die sich an die handschrift anlehnt, sieht nur schmeichelhaft aus. natürlich, eine gute druckschrift als ein mittel, von menschenhand geschaffen, kann warm und schön und menschlich wie die handschrift sein. aber meiner meinung nach ist es ein besseres sein für die druckschrift, mehr oder weniger unpersönlich zu bleiben.

zeichen begannen mit der handschrift des menschen, druckzeichen wurden von ihnen entworfen. so ist es natürlich, dass sie irgendwie das gefühl der handschrift bewahren. in unserer zeit, in der wir mehr druckschrift als handschrift sehen, glaube ich, ist es an der zeit, eine druckschriftform aufzubauen. eine neue form ist erwünscht, weg von der form der handschrift.

insbesondere in der japanischen schrift ist es schwer, dieses problem zu lösen, weil wir kanji, chinesische zeichen, und kana, japanische phonetische zeichen, immer zusammen gebrauchen müssen. kanji entstand aus kai-shu, der normalen schreibschrift, hiragana aus einer vereinfachung von ts'ao-shu, der schnellschrift. zusätzlich gibt es noch katakana, die aus teilen von kai-shu ist.

auch in der handschrift wird eine respektive pinselhaltung und ein respektiver rhythmus zwischen kai-shu und kana verlangt. kai-shu ist eigentlich eine ernste schrift, *shin,* und kana eine fliessende schrift, *so*. eine sitzt aufrecht, die andere bewegt sich.

kai-shu besteht aus einzelnen punkten und strichen, aber kana wird immer fliessend von einer linie in die andere geschrieben. so ist es schwer, diese zwei sehr verschiedenen elemente in einen rhythmus zu bringen. beim schreiben mit dem pinsel wird deshalb immer die fliessende form benutzt, so dass man einfacher kanji und kana zusammen gebrauchen kann.

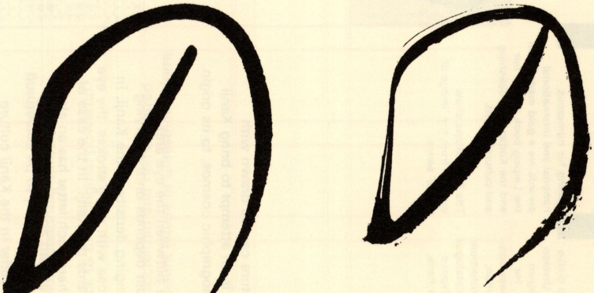
in der druckschrift sieht auch kana aus, als sei sie aus einzelnen punkten und strichen, in realität aber ist die fliessende linie der kana der bequemlichkeit halber abgeschnitten.

wenn eine krumme linie, bisweilen dick, zuweilen dünn, einmal drückend, nächstes mal springend geht, so ist das kana und so ist das das handschriftliche. zum beispiel ist *no* in kana, beide zeichen unten rechts, herausgenommen aus *no* in kanji, beide zeichen oben rechts. aber niemand schreibt *no,* über deren ordnung nachdenkend, wie zum beispiel die erste schräge linie leichter und sanfter bis zum letzten moment, dann ganz bis oben zurückspringen lassend, danach an der rechten schulter ein bisschen drückend und zuletzt die kraft des armes nach links wegnehmend und sich fertigmachend zur letzten kurve.

weil kana so delikat ist, ist es aussichtslos, diese zartheit in die druckschrift hineinzubringen. vielleicht ginge irgendeine sehr einfache linie der kana, völlig frei von dick, dünn, kurve usw., viel harmonischer mit kanji. eine neue linie, ungemein japanisch, recht für beide, kanji und kana, mit frei fühlenden und natürlichen kurven, vielleicht eine ein bisschen steigende waagrechte linie, eine lange form senkrecht usw., usw. ich habe nur ein unscharfes bild in meinem herzen.

toko shinoda, tokio
übersetzung: kiyomi yamada

3

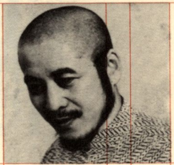


10.667 mm / 20 Q: 5 mm
260 Q: 65 mm / 20 Q: 5 mm
140 Q: 35 mm / 20 Q: 5 mm
140 Q: 35 mm / 20 Q: 5 mm
48.333 mm / 20 Q: 5 mm

34 35

Kohei Sugiura
Born 1932 in Tokyo, graduated from Tokyo University of Arts in architecture, is today the most influential personality in the Japanese typo-graphic scenery. He has invented what might be called talking typography. Sugiura was a visiting professor at HfG Ulm in West Germany, associate professor at Zokei University Tokyo, instructor at Kyushu Geiko University and at a Unesco sponsored Asian Region Publishing Seminar. He designed the Japanese contemporary art exhibition, Fluorescent Chrysanthemum in London and the catalogue and poster for Ma Espace-Temps du Japon, in Paris. Among his numerous national and international awards are a gold medal from the Leipzig book design fair and the Kodansha publishing and cultural award.

The illustrations show extracts from the 'image of image' series.



杉浦康平
1932年東京に生まれる。東京芸術大学建築科卒業。現在、日本のタイポグラフィックデザイン界で、最も影響力のあるパーソナリティーである彼は、いわば「語りかけるタイポグラフィ」なるものを創案した。西ドイツ・ウルム造形大学の客員教授、東京・造形大学教授、九州芸工大学講師、ユネスコ主催アジア出版セミナー講師等を務めた。またロンドンの日本現代美術展「螢光菊」パリの「間」展では、カタログのアートディレクションを担当。ライプチヒ国際ブックフェア金賞、講談社出版文化賞等、国の内外での受賞歴は豊富である。

イメージ・オブ・イメージ・シリーズより

Kohei Sugiura
Kanji and Kana: Dualistic Covibration

The Japanese writing system is full of peculiar exquisiteness. It may be called a compound system which is unique in the world.
Kanji, the developed form of original Chinese pictograms, and Kana, a simplified and Japanized form of Kanji for phonetic expressions, are mixed and coexist.

While Kanji has a history of 3500 years, Kana has been completed and used for less than 1000 years. Coexistence of two writing systems with different ages and histories.
Since the 5th century BC, Kanji were designed to fit in a square, and influenced a rational city plan like Heiankyo, which was basically designed on an axis, meeting at right angles. While Kana, as footnotes or stenographic signs, making a point of simplicity, valuing the brush flow, disregarding the square frame, is dominated by supple fluidity. Elements of structure were also slowly simplified. Thus, these two different writing systems came to contain opposing structural principles, like water and oil, yin and yang.

When the ideal of Japanese typography is considered, duality necessarily emerges, in various phases, containing deep rooted problems. In other words, the dualistic writing system needs to be observed from a viewpoint different from that which has been ground in European culture since the establishment of

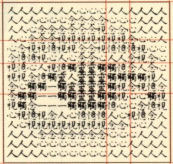
Moreover, a picture can be drawn with sentences. This is an attempt to bring Kanji back to the iconographic cosmos, to its origin.

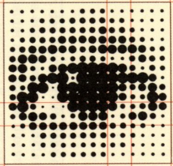
2 The distance between the eye and the Kanji set on paper depends on the varying strokes and changing density of the Kanji. In order to read those with more strokes, the eye must move towards the Kanji. In the case of the alphabet, where each letter has an almost equal density, such an anomalous reading distance cannot exist.
As a result, the reader in the Kanji culture develops flexible focal adjustment and ocular muscle movements.

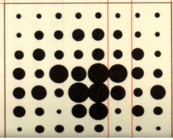
Also the distance between eye and paper changes, depending on the size of Kanji. The eye, when it comes closer to the paper in order to read smaller Kanji with more strokes, feels the texture and smells it. When the eye withdraws to read larger Kanji, it sizes up the entire composition of the paper surface. Thus, what E.Hall called, a 'proxemics' exists also between the letters and the eye.

A trial to bring out the conscious level and substantialize the potential structure of the 'p-space', and another trial to multilay several different reading distances. (p 33 bottom)

3 There is a tradition of 'Calligraphy' in the







杉浦　康平
漢字とカナ：共震しあう二重性

日本の文字体系は、奇妙な精妙さに満ちている。一方世界でも珍らしい、複合的体系だといってよい。一方には、中国原産・絵文字の進展形としての「漢字」表記があり、他方、それを簡略化し、音節文字として日本化してしまった「カナ」文字表現が併存し、混在しているからである。

漢字は3500年の歴史をもつ。一方、カナ文字の成立・使用の歴史は、1000年に満たない。出生年代が異なる、文字体系の共存……。また、漢字は、紀元前5世紀頃から、方形の枡の中にきちんと収められ、水平・垂直に分割された直交軸を基本とする、平安京のような条里的都市構造の投影となった。一方のカナは、註記号や速記文字として、簡潔を旨とし、筆勢を尊び、方形性にこだわらぬ、しなやかな流動性に支配される。構成要素も省略化されてゆく。こうして、2つの相異なる表記体系は、水と油・陰と陽ともいえる、対立的な構成原理を内包することになる。

日本の文字によるタイポグラフィのあり方を考えようとするとき、上述の二重性が、さまざまな局面で、深い内部問題を伴なって立ち現れてくることになる。裏返していえば、活版術の成立以降、西欧文化の中で研磨された、タイポグラフィを支える思想とは位相を異にする、二重性表記独自の視点が、強く必要とされることになる。以下、私なりに把えた日本の特異点と、それへのアプローチを、2～3列記してみることにする。

① 漢字の構成要素数は可変である。1画から80画近くにおよぶ絵素が、同じ方形のなかに収められている。

Now I would like to mention my own interpretation of this Japanese typographic singularity, and to present some approaches to it with examples.

1 The number of Kanji-composing elements are interchangeable. Pictorial elements, ranging from one to some eighty strokes, are designed to fit in the same square. As a result, each Kanji gives different shading as well as different meaning.

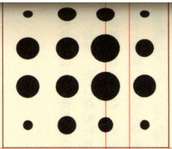
The human eye, when following a sentence, quickly picks up the Kanji-words with their immanent meaning as various shades of light and dark. That is, the Kanji-Kana mixed sentences give, in exchange of apparent disarray, a natural legibility. In composing Kanji, which were originally pictographs, a picture may sometimes emerge from the varying strokes. (p 34)

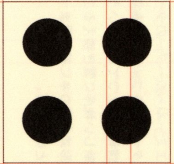
unrestrictedly drawn on white paper with a single colour—black. Letters are usually printed on white paper with black ink. In the subtractive colour mixture theory which rules printing, black is obtained by precise accumulation of three process colours. Colours are in black. Black contains all spectrum in it. In calligraphy, each stroke is written at a different speed. Letters have their own speed.
As the stars in the expanding universe have a red biased spectrum, letters blur colours around themselves, responding to their own speed. (p 36/37)

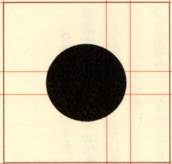
4 Letters were born out of the vortex of sounds. Letters have their own voices. 'Kotodama', the spirit of words in ancient Japan, was a presentiment which was born out of the covibration of the human voice and the cosmic aura.

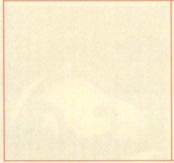
In ancient China, Kanji used to be something more than a mean, something spiritual and incantatory.
Bring letters back to their original powerful figures.

Coexistence of socialized and homogenized typeface and ancient letters of unrestricted form. (p 32 bottom)









文章を読みとろうとする眼球は、文意を内在させる漢語を、光の濃度差として、素速く検出してゆく。つまり、漢字カナまじり文は、組み上げたときの乱雑さとひきかえに、自然な可読性を獲得していることになる。もともと絵文字だった漢字を、その画数差を生かして組み上げてゆくと、絵が現れ出ることがある。(p34)更に、有意文によって、絵をかき上げることも可能になる。これは、漢字を、ふるさとである図像的世界へと押しもどす試みとなる

②－漢字の画数の変化＝濃度の違いは、文字が置かれた紙面と、眼球の距離関係を、可変にする。画数の多い文字は、読みとろうとする眼の接近を要求する。全文字がほぼ均等の濃度を保つアルファベット表記では、こうした明視距離上の変則関係は、発生し得ない。
漢字文化圏の読み手は、このために、柔軟な焦点調整・眼筋運動に熟達することになる。
眼球と紙面の可変な距離関係は、文字の大小変化に関しても、発生する。画数の多い小さい漢字を読みとるために、近づけられた眼は、紙の肌理を視、匂いを嗅ぐ。大きな文字を視とるために遠ざかる眼は、紙面がもつ構造を、総体的に把握することになる。かくして、文字と視覚の間にも、E・ホールが提唱する「プロクセミクス」的空間が存在することになる。この p空間的潜在構造の表層化・実体化。さらに、一つの紙面のなかに、数種の明視距離を重層化する試み。(p33下)

③－漢字文化圏には、独特の「書」の伝統がある。墨一色によって、白紙の上に自在に描かれる漢字・カナたち。文字は普通、白紙に黒インクで刷り上げられる。印刷物を支配する、減色混合理論では、黒は印刷三原色の完全重色によって得られるとされる。黒色のなかにこそ、色がある。墨色は、全スペクトルを内包している。
「書」は一字一字、異なる個有の速度で書き上げられる。
文字は速度をもっている。膨張宇宙のなかの星たちが、赤方偏位したスペクトルをもつように、文字たちも個有速度に応じて、色偏位を周辺ににじませる。(p36/37)

④－文字は、音声の渦のなかから生まれ出た。文字たちは、個有の声をもつ。古代日本の「言靈」は、人間の発声と宇宙気の共震が生みだした、予感であった。
漢字は中国において、靈気をはらみ呪力に満ちた、道具以上の存在であった。文字たちを、その発生時の、力あふれる姿に、押しもどしてゆく。社会化し均質化した活字と、自在な姿をもつ古代文字の共存。(p32下)

380 Q: 95 mm / 20 Q: 5 mm
140 Q: 35 mm / 20 Q: 5 mm

10.667 mm / 20 Q: 5 mm
260 Q: 65 mm / 20 Q: 5 mm
140 Q: 35 mm / 20 Q: 5 mm

48.333 mm / 20 Q: 5 mm

140 Q: 35 mm /
20 Q: 5 mm

読むタイポグラフィと
見るタイポグラフィ

ヘルムート・シュミット

タイポグラフィは視覚解釈による言葉の伝達である。
読むだけのタイポグラフィというものはありえない。
印刷されたメッセージはすべて視覚的だ。

現代では、メッセージが送られそして受け手に到達する
ためには、かつてなかったほど視覚解釈の重要度が
増大している。われわれは視覚的に毒されてしまって
いるのだ。静かでただ美しいものは、現代では
マスの中では目につかないし、読まれもしないのである。
そこでメッセージはインタープリテーションを必要と
するわけである。
インタープリテーションといっても、メッセージを運ぶ
媒体である文字を飾りたてることではなく、
メッセージの意味するところを伝えるためのインター
プリテーション、本質的なことから副次的なこと
はたまたささまつ的なことなどが一緒くたになっているよ
うな一連の思案の中からメッセージそのものを発見
するためのインタープリテーションである。
広告においてのみならず、文学においても同様の
インタープリテーションが必要だ。文学の場合特に、
著者とそれに形を与えるデザイナーとの間の密接な
協力が理想である。

「タイポグラフィックな彫塑物はその目を通して造られ
スピーチをする人の声が彼の思想によって造られる
ように」　エル・リスィツキー　1925年

叫びとささやき、急と緩、これが言葉の伝達上の
表現手段である。テキストはその視覚伝達にあたって
叫びそしてささやき、またある時は走りある時は
ぶらつくといったものでなければならない。または美
体験を伴うように静かにそして愛に満ちていなければ
ならない。新聞の読み方は本の読み方とは異る。
広告ページとポスターともちがう。つまりリヴィジュア
プレゼンテーションの必要条件は、その内容自体の
中に含まれているのである。

メッセージ価値論は「手を加えない」タイポグラフ
否定することを意味するのではない。
エミール・ルーダーのタイポグラフィ、秩序と細分
タイポグラフィは時間を超越する。つまり美は
情報のひとつであるということだ。ひとつの秩序を
新しい秩序に置き換えることはできないが、現在
形式主義の中に凝り固まっている秩序に生命を与え
とはできる。

Typography,
seen and read.

Helmut Schmid

Typography is visually interpreted verbal communication. Typography is not just for reading,
the printed message is visual.

Visual interpretation today is more important than ever because a message should not just be transmitted, it should be received.

Today, we are visually polluted. Nobody will notice or read the quiet and beautiful message amongst all the others. It therefore needs its interpretation. But not interpretation as a masquerade of typefaces but interpretation as an evaluation of content. Interpretation in the sense of discovering the message which has been broken up into essential, minor and insignificant thoughts. Interpretation not only in advertising but also in literature, and ideally a close collaboration between form and content.

'The typographic sculpture, through its optical effect, should achieve what the voice of the speaker does through his thoughts.'
El Lissitzky, 1925.

To bawl and to whisper, quickly and slowly,
these are expressions of verbal communicati
Reading matter will also have to bawl and
whisper, will have to run and to stroll, will ha
to emerge quietly and lovingly as esthetic ex
periences. A newspaper will be read different
than a book. An advertisement differently tha
poster.

The demands of the visual presentation are, so to speak, already embodied in the conte

To evaluate the message does not mean to
discard the functional typography. Emil Rude
typography of order, his typography of small
details is timeless because beauty is informat

We cannot substitute an order for a new
order but we can put new life into an order
which has become rigid with formalisms and
plagiarisms.

128

能的なタイポグラフィつまり伝達のための
イポグラフィにはまた、それ自体の美的生命というも
がある。われわれは単語を読みセンテンスを読む。
かしそれが、何か意味をなすように文字が組み立てら
ている限り、文字そのものの形態的価値には
がつかない。逆に未知の言語を読んだ時、未知の文字
見た時などにはじめてその形が見えてくる。
字のもつ丸味や直線、または内観外観といったものが
如として見えてくるのだ。この場合われわれは
んでいるのではなく見ているのだ。

ドリアン・フルティガーが新しくデバナガリ
ンドの文字のひとつ)の書体をデザインした時は、
っさいの余計な重荷から解放されていたという
リットがあった。ちょうど、モダン　タイポグラフィ
パイオニアたちが伝統にとらわれることなく
イポグラフィの凝り固まったヴォキャブラリーに
束されることもなかった場合に似ている。

私自身、判読性を二の次にした字体と取り組んでいる。
日本語のテキストは私にとっては、読むメッセージでは
なく、陶汰的に見るメッセージである。字体の形
そのものがますます強く映じてくる。だからこそ私が
デザインした音綴文字、カタカナには視覚的
メリットがあるのである。形態的質は普遍である。

日本語のテキストは元来見るべきものだ。表意文字の
場合、メッセージは視覚的に捉えられるが
表意文字とちがってアルファベットの場合は、それ自体
は単なる形の存在にすぎない。

タイポグラフィは、見るに耐え、判読できるもので
ありさえすればよいというのではない。
タイポグラフィは、聞こえてくるものでなければ
ならない。タイポグラフィは、感じられるものでなけれ
ばならない。タイポグラフィは、体験できるもので
なければならない。
今日のタイポグラフィとは、ただ置くだけでなく
表現するタイポグラフィのことをいう。

ヘルムート　シュミット
1942年オーストリアに生まれる。
西独でタイプセッターの見習いを終え
スイスのバーゼルで
エミール　ルーダーのもとで
タイポグラフィを学ぶ。ヴィジュアル
デザインの分野で、スウェーデン、
カナダ、西独そして日本で
制作活動をする。スウェーデンの
グラフィスク　レヴィ誌の表紙デザイン
で数多くの実験的タイポグラフィを
試みる。そして1973年には
スイスのTM誌の
日本のタイポグラフィ特集号の編集
およびデザインを担当した。
彼が提案したカタカナ「エル」は
東京の展覧会にて受賞。
アムステルダムのプリント　ギャラリー
における最初の個展は
「15のポリティポグラフィ」と名付け
られた。
彼は、ATypI　BDG　JTA
のメンバーである。

ypography lives its own esthetic life next
o the functional typography, the typography of
nessages. We read words and sentences but
re not aware of the formal qualities of type-
aces as long as letters are lined up in order to
onvey a message. As soon as we read a foreign
anguage or look at an unfamiliar typeface we
egin to read the shapes. We suddenly read
ound and straight, inner and outer shapes.
We do not read, we see.

Adrian Frutiger designed the Devanagari New
Style (an indian typeface), free of inhibitions.
Rather like the pioneers of modern typography
who, devoid of traditions, exceeded the rigid
ocabulary of typography. I myself work with
ype which I cannot read. Japanese text for me
s not a message to be read but one to be seen.
That in turn increases the awareness of the
ype shapes. One of the Japanese syllabaries
I designed originated with the same
advantages of 'seeing'.

Formal criteria are universal.

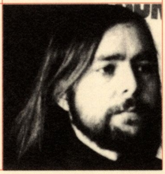
Japanese text is primarily seen. The ideograms
contain the visually legible messages. In
contrast, letters have only a formal existence.

Typography need not only be visible and legible.

Typography needs to be audible.
Typography needs to be felt.
Typography needs to be experienced.

Typography today does not mean to place,
typography today means to portray.

Helmut Schmid,
born in 1942 in Austria,
apprenticed as a typesetter in
West Germany and studied
typography under Emil Ruder
in Basel in Switzerland.
He has worked in the visual
design field in Sweden,
Canada, West Germany and
Japan. He designed numerous
covers using experimental
typography for the Swedish
Grafisk Revy, and he edited
and designed a special issue
of the Swiss TM on Japanese
typography.
His Japanese syllabary
typeface, katakana Eru, named
after his late teacher Emil
Ruder, was given an award.
His first exhibition was at
Brattinga's Print Gallery in
Amsterdam.
He is a member of ATypI,
BDG, JTA.



129

100 Q: 25 mm / 24 Q: 6 mm

91 Q: 22.75 mm / 20 Q: 5 mm

ヨーゼフ・ミュラー=ブロックマン
文化財としてのタイポグラフィ

一民族の創造および精神力が全て頂点をきわめるのは活字においてである。思考と観念がまとまったうつわを見出すのが活字なのである。高度文明は全て、建築芸術、音楽、絵画、彫刻、文字および舞踏と芸術的には同価値の活字言語を創造してきた。その活字には、均衡、調和および形式美の点でまとまりがある。その記号の形は建築術や音楽の言葉を話し、閉鎖性と同時に開放性、現実と詩、合目的性と崇高を放射する。

これらの活字が無限の通用性を得たのは傑出した美学にとくに起因するものではなく、あらゆる種類の思考と情報を伝達する任務を最も理想的な形で果すというこの上ない読解性、つまり最高の機能性を有するためである。最善の意味で使用の要請に応えるものは、美的な観点でも意を満たすものである。

活字がその美を開陳するのは、思慮深い追究心および問題意識のある感受性の強い精神の人に対してだけである。

フランスの偉大な作家で、思想家であるポール・バレリーはそのエッセー「文学の二つの徳」の中で次のような文章により印刷術(タイポグラフィ)に敬意を表した。「作家の精神は、印刷が差し出す鏡の中に己れの姿を認める。用紙とインクの色が相互に調和し、印字が読みやすく植字が手入れよくなされていると、作家は自分の言葉と文体を新たな方式で体験することになる。作家は恥と誇りを感じ、おそらくは全く自分にはふさわしからざる栄誉で包まれた自らの姿を見出すのである。また自分の声よりもはるかにはっきりとした力強い声、自分の言葉を明瞭に発声し、危ふいまでに強調する容赦ない純粋な声を聞くように思う。弱いもの、柔いもの、自分勝手なもの、不十分なものが全てあまりにも明瞭に、あまりにも声高に話すのである。見事に印刷されることは、価値と不安を同時に覚えさせる審判なのである」タイポグラフィの良さに対するなんと壮大な賞讃であろう!

個々の綴り字をもつヨーロッパの良い活字は最大の判読性を目的に形成されている。綴り字の外的および内的形式の調和した関係が判読性にとって卓越した役割を果すだけでなく、字間、行間、行の長短も活字内容の容易な知覚に影響を及ぼすのである。

近代の活字は全てローマン体も含め、幾何学的な構成を基礎に成立した。中国の字体が正方形を基礎とするのと同じく、ラテン文字も正方形、円および その細分化から発生したものである。

16世紀から19世紀の間の偉大なヨーロッパの活字工芸家は時を超えた秀抜な活字を創造している。キャスロン、ガラモン、バスカービル、ボドニー、ホフマンなどは結晶体の美しさをもつ活字を残しており、その活字は今日でも現実的な意義を持ち、あらゆる技術的革新にもかかわらず使用されている。

1535年にパリのクロード・ガラモンにより発案され、彼の名がつけられた字体を見た人は、その形態の豊かさ、筆致力と華麗さ、内的形式の率直さ、綴り字および符号の調和と均衡ぶりに驚嘆する。それぞれの文字が個性的かつ取り間違えることのない形態像を有してはいるが、アルファベット全体は一つの統一像で貫ぬかれた形式を保持している。これは等しく太い横線、膨らみも、へこみも同じ円形、それに活字の高さの等しさという一貫した筆づかいに負うところのものである。同じ形の規準が全ての綴り字の基礎となっており、その結果、綴り字は無限に多数のバリエーションで結合することができ、その際、調和的な全体的印象が危機にひんすることもない。このガラモンドアルファベットはすでに最高度の素晴らしい芸術とみなされ、当時の偉大な建築物と同等の価値をもつものである。27の小文字、27の大文字、それに10の符号の合計64の記号を、それぞれの記号が独自の、取り間違えることのない形態を保持し、しかもすべてが個々の記号の形態系の特質と合致し、かつ全体としてアルファベットが完全な調和下に姿を現わすように形成することは、人間の創造性の最高の功績と認めなければならない。

1

1 ムジカ・ビバ、コンサート用ポスター、1970
2 映画、展覧会用ポスター、工芸美術館、1960
3 コンサート・プログラム用ポスター、1972
4 コンサート・プログラム用ポスター、1969
5 展覧会用ポスター、1980
グラフィック・デザインにおける構成様式
ヨーゼフ・ミュラー=ブロックマンの
コンサート用ポスター・シリーズ
ラインホルト=ブラウン・ギャラリー版
ニューヨーク、限定版サイン入り

キャスロンとバスカービルの二人の活字はガラモンド活字のほぼ200年後に開発されたものだが、これも同じように最高の素晴らしい形質をもつものである。この三つの活字に加わるのが、1790年に彫刻された擬古調のボドニー活字である。綴り字は一段と厳しく、線の筆づかいはよりコントラストが豊かになっている。

1896年にベルリンで鋳造されたベルトホルト・グロテスク活字は、成功し、今日では最も多く使用されているヘルベチカ活字およびユニバース活字の先駆けである。ベルトホルト活字は現在でも依然としてサンセリフ・アルファベットの中では一番均衡のとれた、特徴のある活字の座を占めている。

膨らみそしてへこむ線のリズム、直線と円形、単純さと豊かさ、細さと太さ、高さと低さといった形態の変化により活字像は第一級の芸術作品となる。美しい活字はタイポグラフィの原則をいささかなりとも無視することに異常に敏感な反応を示す。

タイポグラフィを実験的に、あるいは遊戯的に展開する傾向は今世紀の10年代以降、なん回となく繰り返し視覚的なセンセーションとして現れ、そして消えていった。それは情報の即物的伝達が要求されるところで、この要求を満たすことができるのは機能的なタイポグラフィだけであるからである。ここで決定的な意義をもつのはタイポグラフィの原則の順守なのである。コミュニケーションのスペシャリストと称するデザイナーの前提条件とされねばならないのはタイポグラフィの原則の知識である。しかし残念ながら現在のところ、デザイナーの大多数はこの要請に堪えることができないのである。ヨーロッパのデザイン学校もタイポグラフィの原則の知識に十分な注意を払ってはいない。活字体の習得が若い人達の個性発展に卓越した寄与を意味することは周知されねばならないことである。それは形態知覚を鋭敏にし、これを高めるのに素晴らしく適しているからである。

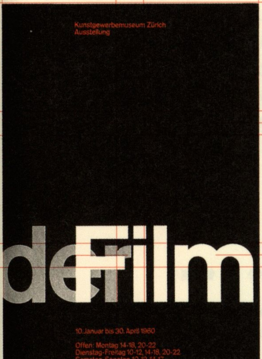
写植およびコンピュータによる植字はその新しい技術とともに、タイポグラフィに不安と戸惑いをもたらした。伝統的な植字技術の中で成長することのなかったタイポグラファには、ぴったり詰められた文字や単語、あるいは詰まり過ぎの字間などといったこの新しい技術により生じた印刷上の不正確さを識別することは困難なことである。

社会の美的、文化的水準に立派な印刷物が与える影響には大きな意義がある。毎日毎日膨大な量の印刷された文書が家庭に届けられ、そして意識的あるいは無意識のうちにわれわれの美的な感覚に影響を与えているという事実は直接的に一般公共の好みに沈澱化してくる。社会的、文化的な義務からして印刷デザイナーは立派な印刷物の高度の価値を認識すべきであろう。ザッハリッヒで、またよく均整のとれ、美しい活字材で構成されたデザインは社会に対し建設的な姿勢と責任感を表明するものである。増大する一方の印刷情報の波は、この社会的、文化的意識をもち、今日の世界、そして明日のより良き世界の建設に建設的寄与を果たしたいと願うタイポグラファを求めている。デザイナーの性格が表われるのはこのような姿勢の中において である。こうした意味においてデザイナーの職業を把握する義務からデザイナーは免れることはできない。デザイナーの仕事はこのような像の中に精神描写として現れるのである。

倫理的な基礎をもつ職業把握がある場合にのみ活字の美しさがデザイナーに開けてくるのであり、含蓄のある仕事の喜びが与えられ、不撓不屈の探求者の青春を維持する発見者の楽しみを体験することになるのである。活字の秘密を一度、知ることができた者は、その魅力から抜け出すことが二度とできなくなるであろう。

1985年3月30日

2



020
021

板東孝明（ばんどう・たかあき）
1957年－ 東京←→徳島
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
デザイン論／ヴィジュアル・コミュニケーション／
シナジェティクス／デザイン教育

1980年代中期から90年代にかけて出版社・朗文堂を拠点に世界的な活動をした板東孝明。1980年代後期の板東のタイポグラフィは極限にまで研ぎ澄まされ、ヨーロッパのスイス・タイポグラフィ以上にスイス・タイポグラフィを体現していると評された。

1982年、板東は清原悦志（p.140）の主宰するデザイン事務所「正方形」に入社。以降、清原の薫陶を受けつつも、ポストモダン期におけるスイス・タイポグラフィの動向に飛び込んでいく。1985年、郷里の徳島に「板東孝明デザイン事務所」を設立。ミース、リートフェルト、桂離宮といった建築のテーマとタイポグラフィの融合を試みた一連のポスターが国内外で高く評価され、一躍その名が知られるようになった。

図版（p.215）は日本タイポグラフィ協会の会員誌『タイポグラフィックス・ティー』の特集「スイス・タイポグラフィ　言語と空間の統合」の一見開きで、テキストは板東の武蔵野美術大学時代からの盟友、山本太郎（p.203）。図版は本書のカール・ゲルストナーの項目（pp.070–071）でも紹介している『Schiff nach Europa』が掲載されている。

ここでの板東は、ゲルストナーの組版にならいながらも横8グリッドの段組を設定。書体は写植の石井中太ゴシック（DG-KL）とユニバース55の混植だ。写植組版のツメ設定：字間調整はツメS±1/32emを使用した調整である。ラギッドによる行末処理は改行によって生じる行末の形を意識させないよう、文意・文節を考慮した実に丁寧な処理が施されている。

板東のタイポグラフィにおける活字サイズは10Qか9Qが常套手段である。しかもサイズを一度決めたら、見出しであれタイトルであれ、ほぼそのサイズ1種で押し通す。強調が必要であれば1ウェイト太いボールドを用いることもあるが、基本的には空間と配置のみで紙面を構成するのである。DTPによる欧文組版では異常なほどの数のカーニングを設定し、特にユニバース45と55による組版はフラットなグレートーンの極限ともいえるテクスチュアを実現させている。

p.215
『タイポグラフィックス・ティー』第98号
「特集：スイス・タイポグラフィ　言語と空間の統合」
著：ヘルムート・シュミット、山本太郎
D：板東孝明
編集：広報委員会TEE誌編集会議、板東孝明
発行：日本タイポグラフィ協会　1988年
A4判（65.1％）中綴じ
写真植字：
石井中太ゴシック（DG-KL）
ユニバース55（E102-24）9Q/16H送り

西野洋（にしの・ひろし）
1953－2015年 茨城→東京
グラフィックデザイン／タイポグラフィ／
デザイン教育

西野洋。デザイン業界関係者であってもこの名を知る人はそう多くはないだろう。自ら表に出ようとせず、賞レースにも参加しない。タイポグラフィに関する何冊かの書物のデザインと、それに伴う活動がわずかに知られているだけだ。

西野は1982年、西野デザイン室を開設。企業の販売促進物や、行政の刊行物のデザインを主たる業務としていた。1985年に日本タイポグラフィ協会会員になったことで朗文堂・片塩二朗と知り合い、終生その交誼は続いた。

西野の仕事の中で特に記さなければならないもの事は、『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』とリョービの書体「本明朝」のシリーズ広告「逍遥　本明朝物語」である。「逍遥　本明朝物語」は、日本タイポグラフィ協会の会員誌『タイポグラフィックス・ティー』に1991年6月から92年9月まで計13回が掲載された。 企画・構成・執筆は片塩二朗。このシリーズ広告は組版造形の好例であるが、本書では『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』における造形原理を分析してみたい。

1995年に発行された『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』（pp.216–217）は、ドイツのタイプデザイナー、カリグラファ、ブックデザイナーのヘルマン・ツァップ（Hermann Zapf, 1918–2015年）が自身のタイプデザインやカリグラフィについて語った著作（1987年）の翻訳版である。西野はその日本語版を担当。ジャストシステムが開発した国産DTPシステム「大地」で本書のデザインに取り組んだ。

「読む」という行為をふまえた、美しい日本語横組の組版とはどうあるべきか。西野は文字サイズ、ウェイト、組幅、プロポーショナルピッチとその膨大なカーニングペアなどの設定を徹底的に行った。とりわけ、原著の古典様式のジャスティファイを再考し、ひらがな、カタカナそれぞれに適したプロポーショナルピッチを設定した上で、行末を自然なラギッドとしたのは、ギルやキンロスの一連の組版を彷彿とさせる。

本書は、タイポ「グラフィック」から「タイポグラフィ」へ向かわんとする、西野の意志、姿勢、そして思考を象徴する一冊なのだ。

pp.216–217
『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』
著：ヘルマン・ツァップ　訳：池野晴美
D：西野洋、水野明美
発行：朗文堂　1995年
A4判変型：293×206mm（93.2％）上製
フォント：
本明朝M、Optima Medium
漢字13.5Q、かな13Q（96.3％）
カナ12.7Q（94.1％）、欧数13.2Q（98％）
行送り26H（192.6％）

白井敬尚（しらい・よしひさ）
1961年－ 愛知→大阪→東京
ブックデザイン／タイポグラフィ／
グラフィックデザイン／デザイン教育

本書の著者白井敬尚は1981年、大阪のデザイン会社「グレイス」に入社。上司で活字研究者、タイプデザイナーの佐藤敬之輔（1912–1979年）の最後の弟子だった宮崎利一（1948年–）にタイポグラフィについて、いちから教わった。入社1年目にはヘルムート・シュミットの『タイポグラフィ・トゥデイ』と出会い、スイス・タイポグラフィの道へと進むことを決意。やがて朗文堂の片塩二朗の知己を得て、関係者との交流を広げていった。

1986年、グラフィックデザイナー清原悦志（p.140）の事務所「正方形」に入社。日本語のみならず古典から現代にいたる西洋のタイポグラフィにも関心を広げ、河野三男らとの交誼を通じてさらにその知見を深めていった。

ここに掲げた『書物と活字』（pp.218–219）はヤン・チヒョルトの後期を代表する古典様式の著作の翻訳である（原著『Meisterbuch der Schrift』、1952年）。巻頭ページはスペーシングなどの基本事項が解説され、本編ではチヒョルトが厳選した古今の欧文活字・レタリングの見本が1ページ単位で掲載されている。白井は同書のデザインを担当するにあたって原著とチヒョルトの提唱したブックプロポーションを調査、分析し、チヒョルトの方法に準拠しながらも日本語横組組版に適したフォーマットを探求した。和文、欧文問わず伝統的なフォーマットには、デザイナーが関与する余地がないと思われがちだ。だが、チヒョルトの仕事を追試することによって、白井は視感覚による組版制御の重要性に改めて気づく。

この当時、本文に使用した本明朝のフォントはまだ初期のものだったため小がなもなく、寄り引き調整も施されていなかった。そこで白井は全ページにわたって、息苦しさのない全角ベタを前提とした字間調整を施している。

また、センタード、ジャスティファイ、ノンライニング・フィギュア、といった組版のボキャブラリーを初めて意識的に使用したのもこのときだ。モダンであれクラシックであれ、様式に囚われず、その根底にあるデザインに素直に向き合えるようになった仕事である。

pp.218–219
『書物と活字』
著：ヤン・チヒョルト　訳：菅井暢子
D：白井敬尚
発行：朗文堂　1998年
330×205mm（82.7％）上製
フォント：
本明朝M、Sabon Roman, Small Capital,
Old Style Figure　12.8Q/26H送り

スイス・タイポグラフィにおける
空間と言語の統合

山本太郎

いわゆるスイス・タイポグラフィは
第二次世界大戦後の世界のタイポグラフィに
新しい指針を与え、その原則と方法によって
タイポグラフィの技術と美学の新しい頂点
を築いた。スイス・タイポグラフィは数世紀
にわたるタイポグラフィの歴史の内に確固たる
基盤を有し、それに依拠している。今やその
「スイス」という接頭辞はスイスの先達の功績を
たたえるための枕詞に過ぎない。スイス・
タイポグラフィという言葉は現代のタイポグラフィ
と同義であり、タイポグラフィの歴史を継承
しようとする人々の理念的中心なのだ。
広大深遠な人間精神の諸活動、学問と芸術の
媒介者としての立場をスイス・タイポグラフィ
は受け継いでいる。

印刷というのは派手なドレスを貸し出すところ
ではない。文章の内容に流行りの衣装を
着せるのが仕事ではない。時代に見合った服を
着せてやれば、それで仕事は完了する。
望むはタイポグラフィの生活だ。タイポグラフィの
劇場、タイポグラフィの仮装パーティでなく。

Paul Renner, quoted in
Emil Ruder, *Typography*, 4th revised
Ed., Niederteufen 1982, p. 14

スイス・タイポグラフィとグリッド・システム

スイス・タイポグラフィが語られる際、
よく話題になるのがグリッド・システムだ。
タイポグラフィにおけるグリッドとは活字サイズと
行間アキ（レディング）を最小単位として紙面
を水平・垂直に分割し、必要な段を割り付け、
それらの格子を基準としてレイアウトを行うことを
指して言われる。グリッドを用いることで出版物
全体の、あるいはシリーズ全体の統一性、
一貫性を得ようとする意図がある。これは当初、
ペンギン・ブックス等の文庫本、シリーズものに
伝統的な体裁ながら取り入れられて成功した。
また活版時代の組版指定として受け入れやすい
ものでもあった。しかし、スイス・タイポグラフィ
においては、それはただ四角に整えて、単純に割
り切れるレイアウトにすることを意味したのでは
なかった。ミューラー・ブロックマンの考え方
を読んでみよう。そこには、かつてのデ・スティル
の主張に共通する思想が示されている。

グリッド・システムの意味するものは次の
ようなことなのである。
組織化して明確さを得ようとする意志、
本質的要素を理解して純化しようとする意志、
主観性ではなく客観性を育てようとする意志、
創造的かつ技術的な制作過程を合理化しよう
とする意志、
色彩、形態、素材を統合しようとする意志、
面と空間に対して建築的な支配を確保しよう
とする意志、
積極的で前向きな態度をとろうとする意志、
建設的創造的な精神によって成された
作品の効果、
そして教育の重要性を認識すること、

Josef Müller-Brockmann,
Grid systems in graphic design,
Niederteufen 1981, p. 10

この高邁なマニフェストの具体的な表現を、
彼らが発展させた新しいグリッド・システムに見る
ことができる。そこでは、写真、図版および
本文をグリッドの上に自在に構成することに
よって、かつての（1920年代のアヴァン・ギャルド
の主張であった）ティポ・フォトの考え方をさらに
押し進めた。自由自在な構成には自由自在な
グリッドが必要となる。単純な整数的分割の
組み合せの内に驚くべき程多様な構成の可能性
が発見された。カール・ゲルストナーの諸作に
顕著なこの壮大なグリッドの可能性、それは
視覚的な必然と数的な必然との緊密な関係を
十全に把握することによって初めて得られる
自由だと言えよう。

6

カール・ゲルストナー
マルクス・クッター著 ヨーロッパ行きの船
1956, バーゼル

11.5Q: 2.875 mm / 19 H: 4.75 mm
13.5Q: 3.375 mm / 26 H: 6.5 mm

ビジネスマンにデザインを持ち逃げされてしまうのでしょうか。それは利益が、公共奉仕とか社会的な理由からではなく、利益が彼をそうさせるのです。横取りしてひとりで金もうけをしたいのです。簡単かつ違法な撮影に頼らずすぐれたアイデアで稼ぐ人間と、利益を分けたくないのです。

昔はどういう状況だったのでしょうか。金属で活字を鋳造していた時代は500年以上続きましたが、そのあいだ活字鋳造所にとって、ニューアルファベットを作ってタイプフェイスを市場に流すということは莫大な投資でした。また、ある書体の違法なコピーを作るにしても、たいへん高額についたのです。どちらにせよ、すべてのパンチを各サイズごとに手でカットするため、多額の金を注ぎ込む必要があったわけです。

電気版が19世紀にアメリカで発明されて、一つの小さな活字フォントさえあれば足りるようになりました。電気版のプロセスを用いることで、鋳型が直接作れるようになったのです。この方法はニセモノ製作者にとって時間とかなりの金の節約になりました。オリジナル製作者が手間ひまかけて打ち込んだ、スチールに文字を一つずつ彫るという手作業がいらなくなったのです。*1

タイプフェイスの保護ということはつねに問題の種でした。しかし昔は、大きな時間と金の投資が、ある種の保護の役割をはたしたのです。今の時代で危険なのは、カメラを使えばどんなデザインでも、ものの数分でコピーでき、コストはかからないも同然ということです。古い時代のヨーロッパでは、書体の一部は王によって特権を与えられ保護されていました。ルイ14世の命令で、新しい書体が1692年に、パリの王立印刷所専用ということでデザインされました。Romain du Roi（ロマン・デュ・ロワ）という名のその活字をスチールにカットし始めたのは、Philippe Grandjean de Fouchy（フィリップ・グランジャン・ド・フーシー）で、1693年のことです。完全な活字が仕上がったのは1745年で、別の二人のパンチカッターの手によるものでした。すでに50年以上も経っていたのです！
王の命令により、Romain du Roiを複製することは厳しく禁じられました。Pierre Simon Fournier（ピエール・シモン・フルニエ）は、同じような活字をカットしたいと望んだのですが、それにはかなりの困難を伴いました。慎重にプロポーションを変えなければならず、活字の見かけを変えるためにセリフを修正しています。

書体の複製を防ぐための訴訟がアメリカで過去に出されていますが、問題の解決には至っていません。American Type Founders Company（ATF：アメリカン・タイプファウンダーズ・カンパニー）という

Cheltenham
Old Style

Cheltenham
Old Style Italic

Cheltenham Old Style（チェルトナム・オールドスタイル）を初めにデザインしたのは、Bertram G. Goodhue（バートラム G. グッドヒュー 1869-1924）である。1902年にニューヨークのCheltenham Press of Ingalls Kimball（チェルトナム・プレス・オブ・インガルス・キンボール）が依頼した。問題のCheltenhamは、ATFが商業的に扱う最初の完全なタイプファミリーとして作られた。デザインはMorris F. Benton（モリス F. ベントン）。

23 mm　12 mm　132 mm　39 mm

大手が、Damon & Peets（デーモン・アンド・ピーツ）を、ATF Cheltenham（チェルトナム）をそっくりそのまま、電気版で複製したとして訴えたことがあります。この裁判は1905年にワシントン連邦裁判所まで行ったあげく——ATFが敗訴したのです。Robert W. Nelson（ロバートW.ネルソン）というATFの社長が1918年に語ったところによると、同社では10万ドル以上をかけてCheltenhamの活字ファミリーのデザイン、カット、宣伝に費やしたあげく‘こそこそとタイポグラフィの海賊にコピーされてしまった’のです。50年前の10万ドルを今の価値に直すとたいへんなものです。

アメリカで最も有名なタイプデザイナーのFrederic W. Goudyも、1917年にHansen（ハンセン）という名のコピイストに敗訴しています。評決の内容は‘活字フォントのデザインは、パテントを受けられる対象ではない’というもの。これはGoudyのように生涯をレターデザインに打ち込んだ人間にとって、苦い経験でした。

FORUM (GOUDY) ABCDEFGHIJKL
MNOPQRSTUVWXYZ &
BEACON SERIES NICE GIFT

1911年にFrederic W. GoudyがデザインしたForum Title（フォーラム・タイトル）と、ボストンのH. C. Hansen活字鋳造所による活字Beacon Series（ビーコン・シリーズ 1912年頃）を比較。

ドイツでは——活字の鋳造に古い歴史をもつ国ですが——18世紀末に主導的な地位にあった活字鋳造者と印刷業者、ベルリンのJohann Friedrich Unger（ヨハン・フリードリヒ・ウンガー）とライプツィヒのJ. G. J. Breitkopf（J. G. J.ブライトコプフ）が長いこと争い続けました。Prillwitz（プリルヴィッツ）によるFirmin Didot（フィルマン・ディド）の文字の複製をめぐってのことです。Ungerのねらいは、自分のところでオリジナルのDidotフェイスを買った印刷業者の名をすべて公表することで出版業者に刺激を与え、パリのDidotがカットしたオリジナルの活字しか注文しないように仕向けることでした。*2

法による創造性の尊重と保護は、アメリカで今日、著作権法ができた1909年よりもはるかに必要性が高まっています。この数年間に高度な複製技術が発達した結果です。Optimaはデザインに3年以上かかり、さらに3年を費やして第1期のサイズのひとそろいが完成したのです。デザイナーだったら、自分の芸術作品で生計を立てたいと思うものです。すぐれた作品なら、すべてそれが認められているのです。アルファベットデザイナーが——このクリエイティブなデザイナーが——権利の発生しないところに何かを付け足すことしか望んでいないなどとは、だれも本気で思わないでしょう。ところがまさに、アメリカで文字はそのような扱いを受けているのです。つまり、

43 mm 128 mm 16 mm 19 mm

小文字の使いかた

一般には、大文字の扱いに比べて、小文字を組むことは簡単だと思われています。しかし小文字にも空間処理のむずかしい、k, r, t, v, w, x, y, zと、しばしば行にちいさな穴をあける、いたずら者のoや、b, d, p, qがあります。

わたしたちを取りかこむ、無数の印刷物やサインボードは、けっして美しい小文字の組版をみせてくれているわけではありません。むしろ低いレベルの文字のフォルムと、レベルの低い文字組版に「飼いならされている」ことに注意を払うべきなのです。

forma virgultum brachium
forma virgultum brachium

上の行はクロード・ギャラモン作と伝えられる、1592年の書体見本帳からの複写で、原寸大のものです。
下の行は現代の「ギャラモン」です。16世紀の文字のもつ、完全なリズムと均整に注目してください。
現代の「ギャラモン」は基本的に詰まりすぎですし、r, vのうしろに、意味のない空きがあって、リズムを壊しています。

歴史上のタイポグラフィの達人が原則として守ってきたのは、ひとつの単語のなかでは、すべての縦のステムは、ほぼおなじ間隔でならばなければいけないということです。パルテノン神殿の、円柱の列を想いおこしてください。縦のストロークは等間隔でなければ、快よいリズムを生みだしてはくれません。

まず「mimi」という単語を組んでみましょう。mは3本のストロークがあり、その間隔と、レタースペースが均一にみえるように心がければ、すべては解決するはずです。これがプロの秘密であり、鉄則です。

ほぼすべての現代の活字は、詰まりすぎて、乱れたスペースを、左右のサイドベアリングとしてもっています。それを補正することこそ、タイポグラファにもとめられる能力なのです。あるいは活字メーカーならば、一刻もはやく改刻に着手すべき課題なのです。

タイポグラフィにおいては歴史上の原則は不変ですし、いまなお有効です。まず謙虚に歴史を学びましょう。そうすれば大文字と同じように、いたずらっ子のoも、スペース設定のむずかしいyも、全体のなかに中和させ、リズムと調和を誌面にもたらすことができるでしょう。

mimi	mimi
詰まりすぎていて、リズム感がありません。	リズミカルで躍動的です。
unumwunden	unumwunden
詰まりすぎたため、wが空きをつくっています。	リズム的に完ぺきな正しい例です。

10Q: 2.5 mm / 16 H: 4 mm
12.8 Q: 3.2 mm / 26 H: 6.5 mm

12.8 Q: 3.2 mm / 42 w 134.4 mm original: 143.5 mm -9.1 mm
10 Q: 2.5 mm / 18 w + 2 w 45 mm + 5.5 mm total: 145 mm

建物のファサードのサインでは（P. 138, 139）、大文字ならば、通常よりもレタースペースを広く設定することは可能です。しかしこの原則は小文字には適用できません。それは石に刻まれてきた大文字と、羽根ペンで書かれてきた小文字の、成りたちの違いによるものです。小文字は通常の関係、つまり「書かれた」という身体表現の結果として現れるべきであって、けっして間隔を広げすぎてはいけません。

unumwunden　　u n u m w u n d e n

正しい。　　間違い。

左の単語は小文字の正しいリズムを示しています。右の例ではレタースペースが広すぎて、単語としての認識が困難です。サインには危険な方策ですし、文章組みには無用なことです。

大文字は空けぎみに、小文字は詰めすぎないということは、禁則にちかい原則として認識しましょう。

その理由は、小文字は手で書かれてきたために、大文字よりよほど不規則な輪郭をしているためです。小文字にはn, xのような、ふつうの高さの文字だけではなく、アセンダのある文字（b, d, f, h, k, l）、ディセンダのある文字（g, j, p, q, y）もあり、点やアクセント（i, j, ä, ö, é）もあります。おまけにtにはアセンダではありませんが、上部にみじかい突起があります。

これらの動きのおおいフォルムが、小文字の絵姿に、大文字とはちがう、明白な輪郭をあたえます。

それにたいして、大文字はつねに四角の形をかたどります。それを壊すのはQのテールか、文字のうえに加えられる、アクセント記号によって変化があるくらいのものです。

ですから動きの多い小文字は、文字としての認識よりも、単語としての認識を誘います。手書きの痕跡がのこる小文字によって、建物のファサードに、おおきな文字を飾ることは問題があることが分るでしょう。そこにおいては、ことばが瞬間的に読みとれることが問題なのではなく、建築との調和であり、伝統と永続を認識させる文字が好まれます。小文字のように手書きの文字を思い起させるものは不適当なのです。

nhmurpq　　nhmurpq

小文字の起源は羽根ペンにあり、手で書かれていたものです。しかし、小文字の動きの多いフォルムが、基礎構成として固定し、不動のようにみえているため、一部のひとのなかには、それをなんとか「書き文字ではない」、構成的で静的なフォルムに変化させようとする試みがありました。しかしそれは、ほとんど成功したためしがありません。

mとnだけをみてみましょう。nの一本目のストロークから発するアーチは、ペンの動きによってすこし下から始動し、二本目のストロークは、やや短くなります。すべての線率を、おなじ太さにみせているサンセリフでは、このペンによるダイナミックな動きが表現しにくくなります。もともとのローマン体では、起筆も終筆も細くなっていましたし、それがのちにセリフとして様式化されました（P. 220参照）。そのセリフを取り去り、ペンの動きを封じるという

仲條正義（なかじょう・まさよし）

1933–2021年　東京
グラフィックデザイン／アートディレクション／
エディトリアルデザイン／パッケージデザイン／
ブランド・アイデンティティ

組版はデッサンだ――と、以下に続く３人の組版を見てつくづく思う。理屈でなく、ともかく見たままに「うまい」。説明不要、意味を知って納得するのではなく、見たまま。そういった意味において「デッサン」なのだ。

亀倉雄策、原弘を戦後第１世代のグラフィックデザイナーとするならば、仲條正義は第２世代といえるだろう。仲條は資生堂の企業文化誌『花椿』のアートディレクションを1968年から2011年まで43年にわたって手掛け、エレガンスとポップさが同居する多彩な誌面を展開した。また、資生堂パーラーのパッケージや各種のロゴ、自由で洒脱なグラフィックなど、その仕事は世代を越えて支持されてきた。

このフランスの詩人・小説家のレーモン・クノー（Raymond Queneau、1903–76年）の『文体練習』のブックデザインはわかりやすいグラフィック的なものではないが、造本や字配り、組版に仲條らしさがよく出ている。

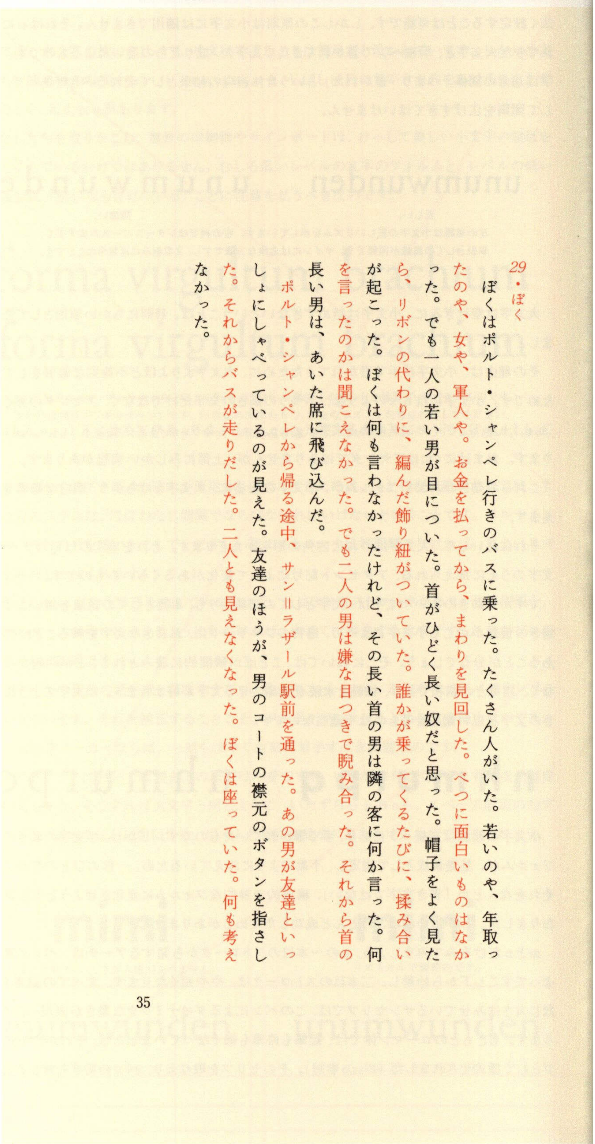
本書は、同じ内容・同じ出来事を異なる文体、文章構造、書き方で記した99の断章からなっており、組版も各章に対応した表情を持っている。

判型は125 x 210 mm。これが狙ったサイズか否かは不明だが、限りなく黄金比に近い。組版は縦組で13Ｑの精興社書体、行送りは二分四分よりやや狭い22Ｈ。実に軽やかだ。1行40字ベタ、段落頭は1字下げ、ぶら下がりなし。パーレン内のサイズ下げもない。欧文・数字は従属欧文のセンチュリーで、ノンブルは本文と同サイズで両サイド角に配置されている。

1ページフルに入れれば16行だが、本文でそのようなページはほぼない。基本は1ページ、あるいは見開きで1篇で、この左右の組幅の中で、内容と文字量によって置き所は定められる。

マージンはノド13 mm、天47 mm、小口25.5 mm、地33 mmで重心は全体に下がっている。刷り色は墨と朱の2色。いずれにせよ組版は基本的に見開きで左右シンメトリーに配される。

判型、紙質、紙色、書体、活字サイズ、字送り、行送り、文字数、行数、マージン、そのどれもが当たり前の体裁ではある。しかし、単元、段落、行、単語、意味、それぞれに体裁と彩色の工夫がなされ、それらが均衡と不均衡がせめぎ合う絶妙のバランスで成立しているのである。


29・ぼく

ぼくはポルト・シャンペレ行きのバスに乗った。たくさん人がいた。若いのや、年取ったのや、女や、軍人や。お金を払ってから、まわりを見回した。べつに面白いものはなかった。でも一人の若い男が目についた。首がひどく長い奴だと思った。帽子をよく見たら、リボンの代わりに、編んだ飾り紐がついていた。誰かが乗ってくるたびに、揉み合いが起こった。ぼくは何も言わなかったけれど、その長い首の男は隣の客に何か言った。何を言ったのかは聞こえなかった。でも二人の男は嫌な目つきで睨み合った。それから首の長い男は、あいた席に飛び込んだ。

ポルト・シャンペレから帰る途中、サン＝ラザール駅前を通った。あの男が友達といっしょにしゃべっているのが見えた。友達のほうが、男のコートの襟元のボタンを指さした。それからバスが走りだした。二人とも見えなくなった。ぼくは座っていた。何も考えなかった。

35

『文体練習』
著：レーモン・クノー
訳：朝比奈弘治
D：仲條正義
発行：朝日出版社　1996年
210 x 125 mm　並製
フォント：精興社書体
13Ｑ／22Ｈ送り

28・無関心

わたしになにをお聞きになりたいとおっしゃるんですか。ええ、正午ごろS系統のバスに乗りましたよ。混雑していたかって？　そりゃあもう、その時間ですからねえ。ソフト帽をかぶった若い男ですか？　いたかもしれませんねえ。わたしはまわりの人をじろじろ見ないようにしているんですよ。だって、どうでもいいじゃありませんか。編んだ飾りひもですか？　帽子のまわりに？　たしかにそれは変わってますね。でも、わたしはあんまり興味をひかれませんなあ。編んだ飾りひもねえ……その男がべつの乗客と言い争いをしただろうって？　ありうることですな。

で、それから一、二時間たって、その男をもう一度見かけたはずだとおっしゃるんですか？　もちろんそういうこともあるでしょう。世の中にはもっと不思議なこともたくさんおこりますからねえ。たとえばわたしの父がよく言っていたことですが……

34

服部一成（はっとり・かずなり）

1964年ー　東京
グラフィックデザイン／アートディレクション／
エディトリアルデザイン／パッケージデザイン／
ブランド・アイデンティティ／デザイン教育

服部一成のデザイナーとしてのキャリアは、日本を代表する広告制作会社、ライトパブリシティから始まる。服部は90年代末にキューピーハーフをはじめとする時代の空気を捉えた仕事によって一躍注目された。

服部は2002年からADを務めた『流行通信』以降、エディトリアル、ブックデザインへと軸をずらし、そこでも頭角を現す。服部一成の登場によって20世紀的なグラフィックデザインのフェーズは塗り替えられたのだ。

服部が装幀を手掛けた笠原美智子『ジェンダー写真論』（2018年）は、東京都写真美術館の学芸員を務めてきた著者が女性やLGBTの写真家、アーティストがどのように社会と向き合って表現してきたのかを探る評論である。

本書の装幀にはギミックも、広告臭も、プロダクト的立体感も、平台対応のあざとさもない。口絵、目次、まえがき、扉、見出し、小見出し……パラパラとページをめくると、いつの間にか本文に辿り着いている。

本文用書体はイワタ明朝オールドと従属欧文のセンチュリー。ページの組版濃度は軽く、1行46字、1ページ17行でぶら下がりはない。行送りは23.4H。ノド17mm、天15.5mm、小口12mm、地23mm。

版面プロポーションはやや腰高。ノンブルは9Qアドビギャラモン・ライニング、柱はイワタ明朝オールドRで両サイド角に配されている。全体の印象はソリッドだ。

本文13Q、リード文とパーレン内の文は11Q、章末注釈は10Q、という活字サイズの棲み分けや縦組用約物の使い分け、本文と同サイズの節見出しなど、細部にわたる神経の行き届いた組版だ。

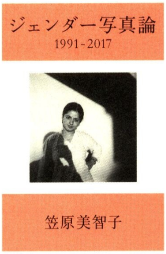
ここには仲條の『文体練習』にみられたデザイン性は微塵もない。しかしそのデザイン性のなさは、時に編集者が手掛けるスタンダードな組版の「デザイン性のなさ」とはまるで意味が異なる。そこに、この本の怖さがある。

飲み込む危険を回避している。観る者はフィクションとしての彼女たちの私的な場面を、その普通の人の不完全な裸や性や関係ゆえに、現実と重ねあわせて同時代を生きる自分たちの不安や歓喜と同調させる。彼女の写真のアナーキーでけだるい混乱は、現実のセクシュアリティの転換を如実に語っているのである。

老いた肉体を肯定する——アン・ノグル

現代女性セルフ・ポートレイトにひきつけられるなによりの原因は、彼女たちが自分の心身を写真によって晒けだす、その逞しさへの驚きである。それが十代や二〇代の、若くて美しい（とされている）瑞々しい肉体をもった特権的な作家の仕事であればこれほど驚きはしなかっただろう。男の作った〈女〉の枠内で創られた自己愛的な自写像であったなら、撮る側の性が変わっただけで、これまでに掃いて捨てるほど大量生産されてきた女のイメージを突き崩す衝撃を感じることはできなかっただろう。「女らしさがことさらに若さと結びつけられて考えられてきた」[*34]社会においては、理想化された肉体をもった被写体を主題にすることは、男性作家にとっても女性作家にとっても、オリジナルな美への希求がなくても、暗黙の了解として受け入れられる安心があった。しかし、セルフ・ポートレイトを試みる現代女性作家たちは、世間から〈美しい〉とされる肉体年齢を越えて、あえて自分の肉体に向かいあっている。

67　セルフ・ポートレイトで既存の女性イメージを解体する



『ジェンダー写真論』
著：笠原美智子
D：服部一成、佐藤豊
発行：里山社　2018年
四六判：188 x 126 mm　並製
フォント：
イワタ明朝体オールド、
Adobe Garamond Pro Regular
13Q / 23.4H送り

偉大なアメリカという幻想に酔いしれていた当時のアメリカ人には、〈今〉を撮ったフランクの写真など不快な雑音としか感じられなかった。

　ナン・ゴールディンのドキュメンタリーの手法は、しかし、従来のドキュメンタリーからは少し逸脱している。一九六〇年代、七〇年代のプライヴェート・ドキュメンタリーは、被写体の選択にその写真家のテーマはあっても、その撮影技法は可能な限り客観的に迫ることで、逆に写真の背後にある個人の視点を鮮明にするというものであった。それゆえにアーバスの写真は今も、写した彼女自身の血が乾くことなく流れている。ナン・ゴールディンの場合は自分自身を撮った瞬間に、写真に収められた光景は過去のフィクションとなる。写真に個人的状況を封じ込めることにより、自分自身を一度突き放し、逆に写真に写った自分自身を客観的に確認することができる。それはロール・モデルをもたない彼女の唯一のモデルともなろう。ともかくも彼女にとって写真に写った光景は過去の記憶となる。「わたしは他人に左右されない自分の人生をもち、その記録を残したいんです。わたしの作品には、ある種のアイデンティティに勝手に修正や書き換えを加えるような世間に対して反対しているものが多い。そうした傾向はアメリカ文化のあらゆる局面において支配的になりつつあります。例えば、近所の人が知らなければ、その人は存在しないことになってしまう。これはアイデンティティの脅威です[*33]」。

　彼女はしばしばスライド・ショーの形式で作品を観客に見せる。彼女の日常の赤裸々な断片が、自分に向けた冷静な目を通して編集され繋ぎあわされて、ひとつのストーリーとして構成される。彼女はこうした作業で写された自分や友人を弄び、写真に写された被写体のトラウマが、写した〈私〉を

有山達也（ありやま・たつや）
1966年－ 東京
ブックデザイン／エディトリアルデザイン／
装幀／タイポグラフィ／デザイン教育

最後に、ブックデザイン、エディトリアルデザインの最前線で活動を続ける有山達也である。中垣信夫（p.162）のデザイン事務所で経験を積んだ後、独立。雑誌『ku:nel クウネル』のアートディレクションは、それまでのモダンデザインに準拠するエディトリアルデザインの流れに転換をもたらした。剥ぎ取られた熱量、密度、隙のなさ……。

ここに紹介する『ご飯の島の美味しい話』は数ある有山の仕事の中にあっては、ごく当たり前の1冊なのだろう。書体は秀英明朝L。気が付けば仲條も服部も、みな活字系明朝体だ。本文サイズは13.5Qで、字送りはなんと14H（!）。行送りは24H。レシピのサイズは12.5Q/21H。1行40字、1ページ38行。節見出しは16Q/字送り20Hで太ゴB101、項見出しは本文と同サイズ。

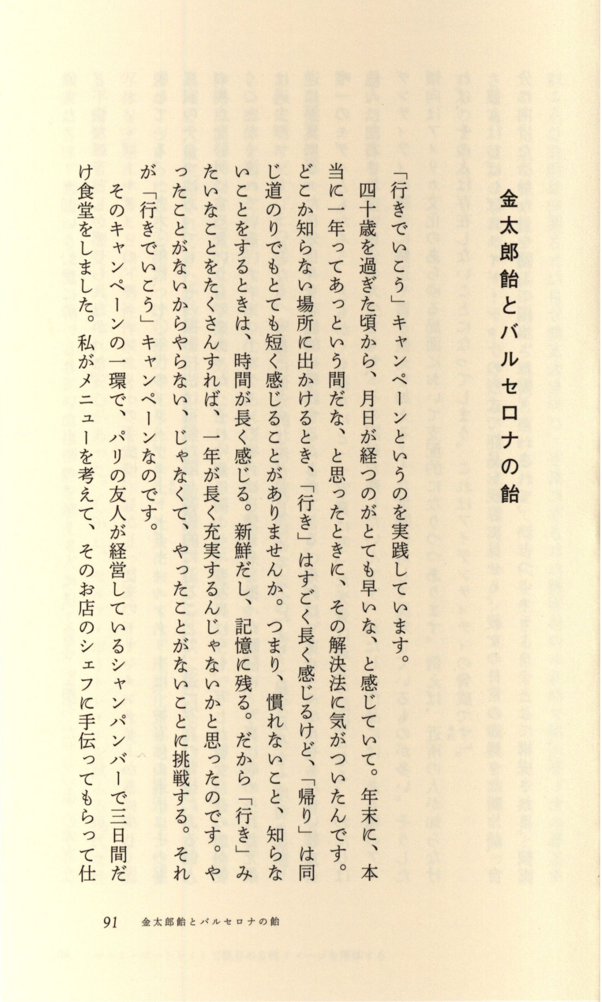
ノド20.5mm、天32mm、小口13mm、地22mmと重心はやや低め。句読点はぶら下がり。柱は7Q/字送り9Hという極小サイズである。ノンブルはガウディ・オールドスタイル・イタリックで版面の角より内側に入れて、読者にストレスをかけないようにしている。

有山の手掛けたこの系統の本を実際に幾冊も手に取ってみた。それらは一見どれもが同じような体裁に見え、そのどれもが異なる。それはまるで調子、濃淡、奥行き、色、質感が微妙に違うデッサンのようだ。

冒頭で「うまい」という表現をした。その書き方が適切かどうか……。ただ、彼ら3人の組版と向き合うとき、本書に記したサイズや行送りなどのメカニズムで組版の「核」の部分がコントロールされているとは、どうにも思えないのだ。それはまた、鍛え上げられた視感覚によるものとも違う、もっと体感的な部分によるものだ。

彼らのデザインは、可変する所与の関係を反射的に判断しながら生成していった過程の痕跡である。彼らは形を構築するために外側の枠（アウトライン）を設計するのではなく、内側から外に向けて形を組成していく。つまり「あり方」ではなく「存在そのもの」へと向かうのだ。

彼らにとって、デッサンと組版では形の捉え方においてどれほどの違いがあるのだろうか。


金太郎飴とバルセロナの飴

「行きでいこう」キャンペーンというのを実践しています。

四十歳を過ぎた頃から、月日が経つのがとても早いな、と感じていて。年末に、本当に一年ってあっという間だな、と思ったときに、その解決法に気がついたんです。どこか知らない場所に出かけるとき、「行き」はすごく長く感じるけど、「帰り」は同じ道のりでもとても短く感じることがありませんか。つまり、慣れないこと、知らないことをするときは、時間が長く感じる。新鮮だし、記憶に残る。だから「行き」みたいなことをたくさんすれば、一年が長く充実するんじゃないかと思ったのです。やったことがないからやらない、じゃなくて、やったことがないことに挑戦する。それが「行きでいこう」キャンペーンなのです。

そのキャンペーンの一環で、パリの友人が経営しているシャンパンバーで三日間だけ食堂をしました。私がメニューを考えて、そのお店のシェフに手伝ってもらって仕

91 金太郎飴とバルセロナの飴

『ご飯の島の美味しい話』
著：飯島奈美
D：有山達也
発行：幻冬舎 2019年
四六判：188×128mm 並製
フォント：
秀英明朝L、太ゴB101
Goudy Old Style Italic
13.5Q/24H送り

一日めは、あすかさんの家で昼から夜の十二時くらいまで飲んで食べてもてなして。次の日に、彼女が親の代からずっと交流のあるお宅にお邪魔しました。そこでのもてなし料理のメインは、くえの煮物。大きすぎて家庭では煮ることができないので、魚屋さんが煮てくれるそうです。鍋はドラム缶を半分に切ったもの。くんちは前夜祭もあって、昼間は町がわさわさしています。そのお祭りが終わってから、魚屋さんがドラム缶を道に出して煮るそうです。九州を代表する魚ですから、くえを用意する家は多いみたいです。そのほかには、丸ごと揚げて甘酢に漬けた小鯛、いなり寿司、大きな卵焼きが入った巻寿司、ローストビーフ、サンドイッチに、茶蕎麦のサラダ。あと、パーティー料理のオードブルというか、洋風お節のようなお皿などなど。

真似したいなと思ったのは、川島豆腐店でごちそうになった料理。鯉の皮を湯引きしてせん切りにしたものと、玉ねぎとクレソンがひとつの大皿に美しく盛られていて、酢味噌があって、自分で取り皿に盛って酢味噌をかけて食べるのです。

唐津くんちに招かれて強く印象に残ったのは、もてなす人たちの底なしのパワー。気力、体力もそうだし、お金もサービス精神もたっぷり。年に一度のお祭りを、思う存分楽しんでください、楽しみましょう！　という気持ちがこもっています。すごく大きな「もてなしの心」に感謝し、圧倒され、私ももっとがんばろうと思いました。

本書で紹介した組版造形の制作者は62名、作品点数は97点である。

書物の装幀はこれまで多くのメディアに取りあげられてきた。しかし、 こと本文組版となるとほとんど皆無だ。もとより限られた管見からの選出ではあるが、そこに本書の一義的な意図と意志を込めている。

物事はさまざまな関係性の中で成立している。それは書物とて同じである。書物を単体として見るだけでも、物質面においても内容面においてもさまざまな構成要素によって形成されていることがわかる。そのうちの一見開きを取り出し、針の穴ほどの小さな窓から世界を覗くような心許ない心境で組版造形を眺め、言葉を紡いでみた。

もっとも、ここに並んだ作品群を見ていただくだけでも、何をもって組版造形と称しているのか、多少なりともご理解いただけるのではないだろうか。また、一見味気ない文字組版もこうして並べてみると結構壮観ではないか、と感じてもらえる期待と不安が入り混じっている。

今回の選定で改めて気づいたのは、選んだ作品の多くが各制作者のキャリアの比較的初期のものであるということだった。壮年期以降のこなれた仕事よりも、制作者の意志やエゴが前面に押し出されたある種のぎこちなさに魅力を感じていたのだな、という感想である。

タイポグラフィ、文字組版、ブックデザインに従事する印刷・出版関係者は、文字活字を用いて「言葉」を伝えようとする。しかし、書体の形にも組版の形にも、ましてや目に見えぬ字間、行間といった空間にも言葉の意味は存在しない。声の大小、声色、リズム……。そして草木や風の匂い……。組版に盛り込めることができたら、なんて素敵なことだろうと夢をみる。

本書は2017年に開催されたギンザ・グラフィック・ギャラリーでの個展「組版造形　白井敬尚」に合わせて刊行する予定で動き出した。その企画に賛同し背中を押し続けてくれたのが、編集の室賀清徳氏である。室賀氏が編集長だった『アイデア』誌上でパイロット版を作ってはみたもののその後幾度も挫折し、ついぞ8年近くの歳月が流れた。室賀氏にはそのつど迷惑をかけ続けてきたのである。ここに改めて陳謝と感謝を述べたい。

本書の制作で難航したのは、書体の調査分析であった。調査はできる限り事務所内で行ったが、それでも書体名とサイズの特定は一筋縄ではいかなかった。この件についての協力者は、かつて『アイデア』の「日本オルタナ出版史」特集シリーズでもご助力願った書体史研究家の内田明氏である。内田氏のご協力のもと、万全を記すことができた。これもまた感謝である。

そして当事務所スタッフの三橋光太郎君。誰よりも本書の刊行を待ち続け、時として手が動かなくなる白井を叱咤激励し、白井の無理難題を厭わずサポートしてくれた。彼の存在無くして本書の刊行はあり得なかった。また歴代のスタッフ、資料の提供者をはじめとする、多くの方々から有形無形のサポートを受けた。ここに合わせて感謝する次第である。

最後にもう一つ。本来であれば本書『組版造形』は第1部に理論編ともいうべき「空間／構成／構造」、第2部に「名作精選」という2部構成を予定していた。しかし、諸事情からそれぞれを独立させて刊行することとなった次第だ。この理論編も遠からず刊行される予定である。本書と合わせてご覧になっていただければ幸いだ。

（白井敬尚）

参考文献

Aldus Manutius

- *ALDVS PIVS MANVTIVS*, ed. Theodore Low De Vinne, USA, San Francisco: The Book Club of California, 1924
- Stanley Morison, *FOUR CENTURIES OF FINE PRINTING*, UK, London: Ernest Benn Limited, 1924
- Angelo Poliziano, *A Leaf from OPERA OMNIA of Angelus Politianus: PRINTED IN VENICE IN 1498 BY ALDUS MANUTIUS*, USA, Sacramento: Sacramento Book Collectors Club, 1990
- Bigliazzi Luciana et al. *Aldo Manuzio tipografo 1494–1515*, ITA, Florence: Octavo, 1994
- Martin Davies, *Aldus Manutius: Printer and Publisher of Renaissance Venice*, USA, Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1995
- Francesco Colonna, *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI: The Strife of Love in a Dream*, tr. Joscelyn Godwin, USA, New York: Thames & Hudson, 1999
- *Aldus 1495–1591*, ITA, Roma: Libreria Philobiblon, 2001
- 間瀬玲子「ネルヴァルの作品と『ヒュプネロトマキア・ポリフィリ』(「ポリフィルの夢」)の比較」、『筑紫女学園大学・筑紫女学園大学短期大学部紀要』、筑紫女学園大学、2010年
- 石橋道大「人文主義者のイタリック体とアルド・マヌーツィオのイタリック活字」『メディア・コミュニケーション研究』第59号、北海道大学、2010年
- 雪嶋宏一『アルド・マヌーツィオとルネサンス文芸復興』東京製本倶楽部会報編集室、2014年
- フランチェスコ・コロンナ『ヒュプネロートマキア・ポリフィリ 全訳・ポリフィルス狂恋夢』翻訳：大橋喜之、八坂書房、2018年
- アレッサンドロ・マルツォ・マーニョ『初めて書籍を作った男 アルド・マヌーツィオの生涯』翻訳：清水由貴子、柏書房、2022年

Giovanni Mardersteig

- Pietro Bembo, *PETRI BEMBI DE AETNA LIBER & PIETRO BEMBO ON ETNA*, ITA, Verona: Officina Bodoni, 1969
- Giovanni Mardersteig, *THE OFFICINA BODONI: An Account of the Work of a Hand Press, 1923–1977*, ITA, Verona: Edizioni Valdonega, 1980
- Giovanni Mardersteig, *SCRITTI DI GIOVANNI MARDERSTEIG SULLA STORIA DEI CARATTERI E DELLA TIPOGRAFIA*, ITA, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1988
- Hans Schmoller, *TWO TITANS: Mardersteig and Tschichold*, USA, New York: The Typophiles, 1990

Frederic Warde

- Plato, *CRITO: A SOCRATIC DIALOGUE*, tr. Henry Cary, FRA, Paris: The Pleiad, 1926
- Frederic Warde, *PRINTERS ORNAMENTS: APPLIED TO THE COMPOSITION OF DECORATIVE BORDERS, PANELS, AND PATTERNS*, UK, London: Lanston Monotype, 1928
- Paul Standard, Ludovico degli Arrighi, *Arrighi's Running Hand: A Study of Chancery Cursive Including a Facsimile of the 1522 "Operina" with side by side translation & an Explanatory Supplement to help Beginners in the Italic Hand*, USA, New York: Taplinger Publishing Company, 1979
- フランチェスカ・ビアゼットン『美しい痕跡　手書きへの讃歌』翻訳：萱野有美、みすず書房、2020年

Bruce Rogers

- Bruce Rogers, Emery Walker, *THREE LETTERS FROM BR EW*, USA, Portland: The Southworth-Anthoensen Press, 1941
- Bruce Rogers, *THE CENTAUR TYPES*, USA, Chicago: October House, 1949
- Joseph Blumenthal, *BRUCE ROGERS: A Life in Letters*, USA, Austin: W. Thomas. Taylor, 1989

Stanley Morison

- Stanley Morison, *Type designs of the past and present*, UK, London: Fleuron, 1926
- Gerard T. Meynell, *Pages from Books*, UK, London: Lanston Monotype, 1927
- Stanley Morison, *First Principles of Typography*, UK, Cambridge: Cambridge University Press, 1936
- *THE FLEURON: A JOURNAL OF TYPOGRAPHY, Numbers I and II: 1923–1924 / III and IV: 1924–1925 / Number V: 1926 / VI: 1928 / VII: 1930* ed. Oliver Simon (I and II), Stanley Morison (I –VII), USA, Westport: Greenwood Reprint Corporation, 1970
- Stanley Morison, *A TALLY OF TYPES: WITH ADDITIONS BY SEVERAL HANDS*, UK, Cambridge: Cambridge University Press, 1973, New ed.
- Stanley Morison, *EARLY ITALIAN WRITING-BOOKS: RENAISSANCE TO BAROQUE*, USA, Boston: David R. Godine, 1990

Jan Van Krimpen

- Gerard Mercator, Stanley Morison, *THE TREATISE OF GERARD MERCATOR: Literarum Latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio*, BEL, Antwerp: De Sikkel, FRA, Paris: Pegasus Press, 1930
- John Dreyfus, *THE WORK OF JAN VAN KRIMPEN: A RECORD IN HONOUR OF HIS SIXTIETH BIRTHDAY*, UK, London: Sylvan Press, 1952
- Joh Enschedé en Zonen, *THE HOUSE OF ENSCHEDÉ, 1703–1953*, NLD, Haarlem, 1953
- Jan van Krimpen, *OVER HET ONTWERPEN EN BEDENKEN VAN DRUKLETTERS*, NLD, Antwerp: De Buitenkant, 1990
- Koosje Sierman, Sjoerd van Faassen, Sjaak Hubregtse, *ADIEU ÆSTHETICA & MOOIE PAGINA'S!: J. van Krimpen en het 'schoone boek': Letterontwerper & boekverzorger, 1892–1958*, NLD, Den Haag, Amsterdam, Haarlem: Museum van het Boek, Uitgeverij de Buitenkant, Museum Enschedé, 1995

Eric Gill

- Eric Gill, *An Essay on Typography*, UK, London: Sheed & Ward, 1936, 2nd ed.
- Eric Gill, *An Essay on Typography: With a new introduction by Christopher Skelton*, 5th ed., UK, London: Lund Humphries, 1988
- エリック・ギル『藝術論』翻訳：増野正衛、創元社、1953年
- エリック・ギル『衣裳論』翻訳：増野正衛、創元社、1967年
- Eric Gill, Robert Harling, Eva Svensson, *THE LETTER FORMS AND TYPE DESIGNS OF ERIC GILL*, UK, Westerham, 1976
- David Kindersley, *MR ERIC GILL: further thoughts by an apprentice*, New impression, UK, Cambridge: Cardozo Kindersley, 1990
- ハリー・ケスラー『ワイマル日記　1918－1937　上』翻訳：松本道介、冨山房、1993年
- ハリー・ケスラー『ワイマル日記　1918－1937　下』翻訳：松本道介、冨山房、1994年
- David Peace, *ERIC GILL, The Inscriptions:*

凡例

- 洋書：著者、書名、版、編集者／翻訳者、国、都市：発行所、発行年月
- 和書：著者、書名、編集者／翻訳者、都市、発行所、発行年
- 漢字は原則として新字に改めた。
- 各項目は省略しているものもある。
- 定期刊行物は号数をまとめて表記している場合がある。

A descriptive catalogue, UK, London: Herbert Press, 1994
- 河野三男『評伝　活字とエリック・ギル』朗文堂、1999年
- 『エリック・ギルのタイポグラフィ　文字の芸術』編集：山本政幸、吉田公子、多摩美術大学美術館、2011年

L. Moholy-Nagy
- L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, GER, Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1967
- 『現代デザイン理論のエッセンス：歴史的展望と今日の課題』監修：勝見勝、ぺりかん社、1966年
- L. モホリ＝ナギ『ザ ニュー ヴィジョン ある芸術家の要約』翻訳：大森忠行、ダヴィッド社、1967年
- シビル・モホリ＝ナギ『モホリ＝ナギ 総合への実験』翻訳：下島正夫、高取利尚、ダヴィッド社、1973年
- L. モホリ＝ナギ『材料から建築へ バウハウス叢書 14』翻訳：宮島久雄、中央公論美術出版、1992年
- L. モホリ＝ナギ『絵画・写真・映画 バウハウス叢書 8』翻訳：利光功、中央公論美術出版、1993年
- *Moholy-Nagy and the new typography: A–Z*, ed. Petra Eisele, Isabel Naegele, Michael Lailach, GER, Dortmund: Verlag Kettler, 2019

El Lissitzky
- El Lissitzky, *Van 2 kwadraten*, NLD, Maastricht: Gerards & Schreurs, 1985
- El Lissitzky, Hans Arp, *DIE KUNSTISMEN*, CHE, Baden: Verlag Lars Müller, 1990
- El Lissitzky, *About 2 [squares]*, USA, Cambridge: MIT Press, 1991
- *Vešč' / Objet / Gegenstand*, ed. El Lissitzky, Ilja Ehrenburg, CHE, Baden: Verlag Lars Müller, 1994
- Patricia Railing, *More About 2 [squares]*, USA, Cambridge: MIT Press, 1991
- 寺山祐策ほか『エル・リシツキー　構成者のヴィジョン』武蔵野美術大学出版局、2005年

BAUHAUS
- ハンス・M. ウィングラー『バウハウス ワイマール／デッサウ／ベルリン／シカゴ』翻訳：バウハウス翻訳委員会、造型社、1969年
- *Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame*, ed. Gerd Fleischmann, GER, Düsseldorf: Marzona, 1984
- 『バウハウス 1919－1933』編集：セゾン美術館、セゾン美術館、1995年

Jan Tschichold
- Colin Ross, *Fahrten- und Abenteuerbuch*, 4th ed., GER, Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1933
- Thomas More, *Utopia*, tr. Alfred Hartmann, CHE, Basel: Birkhäuser, 1947
- Alfred Fairbank, *A book of scripts*, UK, Harmondsworth: Penguin Books, 1949
- Jan Tschichold, *Meisterbuch der Schrift: ein Lehrbuch mit vorbildkucgeb Schriften aus Vergangeheit und gegenwart für Schriftenmaler, Graphiker, Bildhauer, Graveure, LIthographen, Verlagshersteller, Buchdrucker, Architekten, und Kunstschulen*, GER, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1952
- Jan Tschichold, *Formenwandlungen der et-Zeichen*, GER, Frankfurt am Main: D. Stempel, 1953
- Jan Tschichold, *Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels*, CHE, Basel: Bucherer, Kurrus & Co., 1962
- Jan Tschichold, *DIE NEUE TYPOGRAPHIE: ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*, GER, Berlin: Brinkmann & Bose, 1987, 2nd ed.
- James McNeill Whistler, *THE GENTLE ART OF MAKING ENEMIES: AS PLEASINGLY EXEMPLIFIED IN MANY INSTANCES, WHEREIN THE SERIOUS ONES OF THIS EARTH, CAREFULLY EXASPERATED, HAVE BEEN PRETTILY SPURRED ON TO UNSEEMLINESS AND INDESCRETION, WHILE OVERCOME BY AN UNDUE SENSE OF RIGHT*, UK, London: William Heinemann, 1890, 1892, New ed.
- Jan Tschichold, *Asymmetric typography*, tr. Ruari McLean, USA, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1967
- Werner Doede, Gerd Fleischmann, Jan Tschichold, *Die neue Typographie: ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende Beiheft*, GER, Berlin: Brinkmann & Bose, 1987
- 『ホイスラー展』監修：千足伸行、編集：読売新聞社、読売新聞社、1987年
- 『アイデア』No. 321「ヤン・チヒョルトの仕事 1902－74」企画・構成協力：白井敬尚、2007年
- フィル・ベインズ『ペンギンブックスのデザイン 1935－2005』監修：山本太郎、翻訳：齋藤慎子、ブルースインターアクションズ、2010年
- 『ヤン・チヒョルト展』、編集：DNP文化振興財団、監修：白井敬尚、DNP文化振興財団、2013年
- ヤン・チヒョルト『アシンメトリック・タイポグラフィ』翻訳：渡邉翔、鹿島出版会、2013年

Josef Müller-Brockmann
- Josef Müller-Brockmann, *The Graphic Designer and His Design Problems: Creative Problems of the Graphic Designer: Design and Training in Graphic Design*, A revised and expanded ed. GER, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, CHE, Niederteufen: Verlag Arthur Niggli, USA, New York: Hastings House Publishers, 1983
- Josef Müller-Brockmann, *A history of visual communication: From the Dawn of Barter in the Ancient World to the Visualized Conception of Today*, USA, Natick: Alphabet Press, GER, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, CHE, Niederteufen: Verlag Arthur Niggli, 1986
- *Neue Grafik: International Zeitschrift für Grafik und verwandte Gebiete*, Reprint, ed. Richard P. Lohse, Josef Müller-Brockmann, Hans Neuburg, Carlo L. Vivarelli, CHE, Zürich: Lars Müller, 2014
- ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン『ggg Books　世界のグラフィックデザイン 23　ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン』ギンザ・グラフィック・ギャラリー、1996年
- ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン『遊びある真剣、真剣な遊び、私の人生 解題：美学としてのグリッドシステム』翻訳：佐賀一郎、村瀬庸子、ビー・エヌ・エヌ新社、2018年
- ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン『グリッドシステム：グラフィックデザインのために　グラフィックデザイナー、タイポグラファ、展示デザイナーのための手引き』翻訳：古賀稔章、監修：白井敬尚、ボーンデジタル、2019年

Bradbury Thompson
- Bradbury Thompson, *Bradbury Thompson: the art of graphic design*, USA, New Haven: Yale University Press, 1988

Paul Rand
- Paul Rand, *Paul Rand: A Designer's Art*, USA, New Haven: Yale University Press, 1985
- Paul Rand, *Paul Rand: his work from 1946 to 1958*, JPN, Tokyo: Zokeisha, USA, New York: Alfred A.Knopf, 1959
- ポール・ランド『ポールランド：Aデザイナーズ・アート』日本語版編集・監訳：新島実、朗文堂、1986年

Erik Nitsche
- René Alleau, *In Wort und Bild: Geschichte der großen Bauwerke*, CHE, Lausanne, Genf: Editions Rencontre und Edito-Service, 1963
- 沼辺信一「私たちは20世紀に生まれた『図説　科学の歴史』を懐かしむ」https://numabe.exblog.jp/22850707/

Emil Ruder
- Antonio Hernandez, *Emil Ruder: Lehrer und Typograph*, CHE, Basel: Pharos Verlag, 1971
- 『アイデア』No. 333「エミール・ルーダー タイポグラフィ／フィロソフィ」誠文堂新光社、2009年3月
- エミール・ルーダー『本質的なもの 時代を超越したタイポグラフィの巨匠による1950年代の4講演』翻訳：ロイ・コール、雨宮郁江、室賀清徳、誠文堂新光社、2013年
- エミール・ルーダー『タイポグラフィ：タイポグラフィ的造形の手引き』監修：ヘルムート・シュミット、翻訳：スミ・シュミット、ボーンデジタル、2019年

Karl Gerstner
- Lucius Burckhardt, Max Frisch, Markus Kutter, *achtung: die Schweiz*, CHE, Basel: Verlag Felix Handschin, 1955
- Karl Gerstner, *Kompendium für Alphabeten: eine Systematik der Schrift*, CHE, Teufen: Verlag Arthur Niggli, 1972
- Karl Gerstner, *Review of 5 x 10 years of graphic design etc.*, ed. Manfred Kröplien, GER, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2001
- カール・ゲルストナー『ggg Books 世界のグラフィックデザイン 130 カール・ゲルストナー』DNP文化振興財団、2019年
- カール・ゲルストナー『デザイニング・プログラム』監訳：永原康史、翻訳：ヤーン・フォルネル、

ビー・エヌ・エヌ新社、2020年
- wiedler.ch, *book (design) story #17*, https://wiedler.ch/felix/books/story/17

Wolfgang Weingart

- *Typografische Monatsblätter Nr. 3, 1986: TM Communication 21: Armin Hofmann, Basel,* Printing and Paper Union of Switzerland for the advancement of education in the profession, 1986
- *Typografische Monatsblätter Nr. 5, 1988: Wege zur Typografie 4: Lisa Pomeroy,* Printing and Paper Union of Switzerland for the advancement of education in the profession, 1988
- Wolfgang Weingart, *Typography: My Way to Typography*, CHE, Baden: Lars Müller Publishers, 2000
- Armin Hofmann, *GRAPHIC DESIGN MANUAL: Principles and Practice*, CHE, Teufen: Verlag Arthur Niggli, 1965
- アーミン・ホフマン『グラフィック・デザイン・マニュアル』翻訳：大智浩、グラフィック出版、1968年
- *30 years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblätter: TM RSI SGM 1960–90*, ed. Louise Paradis, Roland Früh, François Rappo, CHE, Zürich: Lars Müller Publishers, 2013

Hans-Rudolf Lutz

- Hans-Rudolf Lutz, *Typoundso*, CHE, Zürich: Hans-Rudolf Lutz, 1996

8vo

- *Octavo: An international journal of typography issue1–8*, ed. Simon Johnston, Mark Holt, Michael Burke, Hamish Muir, UK, London: Eight Five Zero, 1986–1990
- Paul Groenendaal, *Design: 8vo, London*, NLD, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, UK, London: Eight Five Zero, 1993
- Mark Holt, Hamish Muir, *8vo: on the outside*, CHE, Baden: Lars Müller Publishers, 2005
- 『アイデア』No. 343「タイポグラフィの書窓から」誠文堂新光社、2010年10月

Wim Crouwel

- Hein van Haaren, Wim Crouwel, *Extra Bulletin over het werk van Wim Crouwel*, NLD, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979
- *The Stedelijk Museum Collection; 1974–1978*, ed. Edy de Wilde, NLD, Amsterdam: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980
- Wim Crouwel, *Kunst + Design: Wim Crouwel: Preisträger der Stankowski-Stiftung 1991*, GER, Stuttgart: Edition Cantz, 1991
- Hein van Haaren, Wim Crouwel, *Tegen de lust: toespraak bij de uitreiking van de Piet Zwart Prijs 1991 aan Wim Crouwel door Hein van Haaren*, NLD, Amsterdam: beroepsvereniging Nederlandse Ontwerpers bNO, 1991
- ケイス・ブロース、パウル・ヘフティング、ケイス・デ・ヨング、ヤン・ヨハン・テル・ポールテン『オランダのグラフィックデザイン：A century』すいしょう社、1993年
- Frederique Huygen, Hugues Boekraad, *Wim Crouwel: mode en module*, ed. Hester Wolters, NLD, Rotterdam: Uitgeverij 010, 1997
- 『アイデア』No. 323「ウィム・クロウエルの実験」2007年7月
- ウィム・クロウエル『ggg Books 世界のグラフィックデザイン 125 ウィム・クロウエル』DNP文化振興財団、2017年

Otl Aicher

- Otl Aicher, Norman Foster, *Otl Aicher at work for Norman Foster*, GER, Berlin: Ernst & Sohn, 1989
- Otl Aicher, *analogous and digital*, tr. Michael Robinson, GER, Berlin: Ernst & Sohn, 1994
- Otl Aicher, *the world as design*, tr. Michael Robinson, GER, Berlin: Ernst & Sohn, 1994
- インゲ・ショル『白バラは散らず ドイツの良心ショル兄妹 改訳版』翻訳：内垣啓一、未来社、1964年
- 『現代デザインの水脈 ウルム造形大学展』編集：武蔵野美術大学出版編集室、翻訳：向井周太郎、武蔵野美術大学、1989年
- 『アイデア』No. 322「オトル・アイヒャー」デザインとしての世界、誠文堂新光社、2007年5月

Baumann & Baumann

- *Architektur und Demokratie: Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*, ed. Ingeborg Flagge, Wolfgang Jean Stock, GER, Stuttgart: Gerd Hatje, 1992
- Baumann & Baumann, *Baumann & Baumann: Room to move*, GER, Ostfildern: Hatje Cantz, 2002
- *Corporate Design Program: Brand Notebook 5*, GER, Munich, Siemens, 2003
- *Siemens Brand Elements: Our Corporate Design*, GER, Munich: Siemens, 2003

Bruno Monguzzi

- ブルーノ・モングッツィ『ggg Books 世界のグラフィックデザイン 48 ブルーノ・モングッツィ』ギンザ・グラフィック・ギャラリー、2000年
- 『アイデア』No. 351「ブルーノ・モングッツィ 躍動する静寂」誠文堂新光社、2012年3月

Emigre

- *Emigre*, ed. Rudy VanderLans, USA, Berkeley, Sacramento: Emigre Graphics,
  - *#11: Ambition / Fear*, 1989
  - *#12: Press Time !*, 1989
  - *#13: Redesigning Stereotypes*, 1989
  - *#14: Heritage*, 1990
  - *#32: Essays, Texts and Other Writings about Graphic Design*, 1994
  - *#38: Joint Venture*, 1996
  - *#39: Graphic Design and the Next Big Thing*, 1996
  - *#43: Designers are People Too*, 1997
- Zuzana Licko, Rick Poynor, Rudy VanderLans, Lorraine Wild, *Charles Nypels Award 1998: Zuzana Licko: Rudy VanderLans: Emigre*, NLD, Nuth: Rosbeek, 1998
- John Fante, *Dalliance Type Specimen*, USA, Sacramento: Emigre Graphics, 2001
- *The Emigre type catalog*, USA, Berkeley: Emigre Graphics, 2004
- Emigre Graphics, *Emigre fonts type specimens: volume one*, USA, Berkeley: Emigre Graphics, 2006
- *Emigre no. 70: the look back issue: selections from Emigre Magazine #1–#69: 1984–2009*, ed. Rudy VanderLans, USA, Berkeley: Gingko Press, 2009
- *Mr Eaves Type Specimen*, USA, Berkeley: Emigre Graphics, 2010
- 「アイデア」No. 314 エミグレの歴史 1984－2005、誠文堂新光社、2006年1月

Robin Kinross

- Norman Potter, *What is a designer: education and practice: a guide for students and teachers*, UK, London: Studio-Vista, USA, New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1969
- Fred Smeijers, *Counterpunch: making type in the sixteenth century, designing typefaces now*, UK, London: Hyphen Press, 1996
- *Typography papers 5*, ed. Paul Stiff, Katherine Gillieson, Eric Kindel, Paul Luna, Robin Kinross, Peggy Smith, Sue Walker, UK: Reading: The Department of Typography & Graphic Communication The University of Reading, 2003
- Robin Kinross, *Modern typography: an essay in critical history*, UK, London: Hyphen Press, 2004, 2nd ed.
- *Typography papers 6*, ed. Paul Stiff, Katherine Gillieson, Eric Kindel, Paul Luna, Robin Kinross, James Mosley, Sue Walker, UK, London: Hyphen Press, 2005
- フレット・スメイヤーズ『カウンターパンチ 16世紀の活字製作と現代の書体デザイン』監修：山本太郎、翻訳：大曲都市、武蔵野美術大学出版局、2014年
- ロビン・キンロス『モダン・タイポグラフィ 批判的タイポグラフィ史試論』翻訳：山本太郎、グラフィック社、2020年

Bram de Does

- Charles Enschedé, *TYPEFOUNDRIES IN THE NETHERLANDS: FROM THE FIFTEENTH TO THE NINETEENTH CENTURY*, tr. Harry Carter, NLD: Haarlem: Stichting Museum Enschedé, 1978
- *FLEISCHMAN ON PUNCHCUTTING*, ed. Frans A. Janssen, NLD, Aartswoud: Spectatorpers, 1994
- Bram de Does, *Kaba-ornament: Experiments with a typographical ornament and its mirror image in vignettes, borders and patterns*, NLD, Amsterdam: Uitgeverij de Buitenkant, 2006

Jost Hochuli

- *Typografische Monatsblätter Nr. 5, 1985: Jost Hochuli: Schrift- und Buchgrafiker*, Gewerkschaft Druck und Papier, 1985

- Jost Hochuli, *Das Detail in der Typografie: Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne*, GER, Munich: Deutscher Kunstverlag, 1990
- Jost Hochuli, *Jost Hochuli*, GER, Leipzig: Institut für Buchkunst, Leipzig, 2000
- ヨースト・ホフリ『ディテール・イン・タイポグラフィ：読みやすい欧文組版のための基礎知識と考え方』監修：麥倉聖子、翻訳：山崎秀貴、Book & Design、2019年
- Linotype, *FONT DESIGNER– JOST HOCHULI*, https://www.linotype.com/8133/jost-hochuli.html

JOHN WARWICKER

- ステファヌ・マラルメ『骰子一擲』改訂新装縮刷版、翻訳：秋山澄夫、思潮社、1991年
- John Cage, *John Cage Sound Installation Writings through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience*、ケイワールド、1993年
- John Warwicker, *The Floating World: Ukiyo-e*, GER, Göttingen: Steidl MACK, 2008
- ステファヌ・マラルメ『賽の一振り』翻訳：柏倉康夫、月曜社、2022年

欧文書籍全般参考文献

- Oliver Simon, *Introduction to typography*, UK: London, Penguin Books in association with Faber and Faber, 1954
- Stanley Morison, Kenneth Day, *THE TYPOGRAPHIC BOOK 1450–1935* USA, Chicago: University of Chicago Press, 1963
- F.C. Avis, *Edward Philip Prince: Type Punchcutter*, UK, London: F.C. Avis, 1967
- 『世界のグラフィックデザイン6 エディトリアルデザイン』、編集：勝井三雄、大淵武美、講談社、1975年
- 高野彰『洋書の話』丸善、1991年
- 『ルネサンス百科事典』、編集：T. バーギン、J. スピーク、翻訳：別宮貞徳、原書房、1995年
- 河野三男『タイポグラフィの領域』朗文堂、1996年
- Alan Bartram, *Five hundred years of book design*, UK, London: British Library, 2001
- 『欧文書体百花事典』企画・編集：組版工学研究会、白井敬尚、朗文堂、2003年
- スティーブン・ヘラー、ジェイソン・ゴッドフリー『世界のデザイン雑誌100：グラフィック、広告、タイポグラフィの歴史を変えた雑誌たち』翻訳：和田侑子、DU BOOKS、2015年

欧文書体参考文献

- Hésiode, *Hesiodi Ascraei opera omnia*, ITA, Parma: Ex Regio Parmensi Typographio, 1785
- *SPECIMEN BOOK OF TYPE STYLES*, USA, Brooklyn: Mergenthaler Linotype Company, 1915
- *SPECIMEN BOOK AND CATALOGUE*, USA, Jersey City, New Jersey: American Type Founders Company, 1923
- *Die Neue Haas Grotesk: Satzklebebuch*, CHE, Münchenstein: Haas'schen Schriftgießerei, 1960
- Giambattista Bodoni, *MANUALE TIPOGRAFICO*, ITA, Parma: Franco Maria Ricci, 1964
- *Berthold Schriften*, GER, Stuttgart: H. Berthold, 1965
- *CAPS berthold type book 1986*, CAPS, Inc., 1986
- Jan Tschichold, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, *typographische mitteilungen: sonderheft elementare typographie*, Reprint, GER, Mainz: H. Schmidt, 1986
- *26 LETTERS: AN ANNUAL AND CALENDAR OF 26 LETTERS OF THE ROMAN ALPHABET*, ed. Eckehart SchumacherGebler, GER, Munich: Typostudio SchumacherGebler, SchumacherGebler, 1989, 1992
- W. Pincus Jaspert, W. Turner Berry, A. F. Johnson, *THE ENCYCLOPAEDIA OF TYPE FACES*, 1st paperback ed., UK, London: Blandford Press, 1990
- Michael Kern, Sieghart Koch, *Schrift vergleichen, Schrift auswählen, Schrift erkennen, Schrift finden: das Context-Buch ÜberSicht, mit Schriften aus den Schriftenbibliotheken der Context-Betriebe*, GER, Mainz: Verlag Hermann Schmidt, 1991
- Hans Rudolph Bosshard, *Sechs Essays zu Typografie Schrift Lesbarkeit*, CHE, Sulgen: Verlag Arthur Niggli, 1996
- *Linotype Library Platinum Collection Linotype Sabon Next*, GER, Bad Homburg: Linotype Library, 2002
- Linotype Library GmbH, *Typeface Catalog A-Z*, GER, Bad Homburg: Mergenthaler Edition, 2006
- 『ABCのみほん：かたちで見分けるフォントガイド』編集：アイデア編集部、誠文堂新光社、2013年
- Paul McNeil, *The visual history of type*, UK, London: Laurence King Publishing, 2017
- Peter Dawson, *Type directory*, UK, London: Thames & Hudson, 2019
- Rudolf Barmettler, Rupert Kalkofen, Hans Eduard Meier, *ABC: History and form of the latin script*, CHE, St. Gallen: VGS Verlagsgenossenschaft St. Gallen, 2021
- *Sabon-Antiqua*, GER, Berlin, Berlin, Frankfurt am Main: Linotype, Monotype, D. Stempel

柳宗悦・寿岳文章

- 『ブレイクとホヰットマン』第1巻1号、編集：柳宗悦、寿岳文章、同文館、1931年1月
- 柳宗悦、寿岳文章他『工藝』四十七、日本民藝協會、1934年11月
- 『世界印刷文化史年表』編集：庄司浅水、ブックドム社、1936年
- 寿岳文章『紙障子』靖文社、1942年
- 寿岳文章『書物の世界』朝日新聞社、1949年
- ウィリアム・モリス『理想の書物』翻訳：庄司浅水、細川書店、1951年
- 庄司浅水『書物の生いたち』栗田書店、1958年
- 寿岳文章『本の話』白凰社、1964年
- 寿岳文章『書物の世界　定版』出版ニュース社、1973年
- 庄司浅水『日本の書物　古代から現代まで』美術出版社、1978年
- 庄司浅水『限定版　定本庄司浅水著作集　書誌篇 第4巻　美しい書物』出版ニュース社、1981年
- 寿岳文章『図説　本の歴史』日本エディタースクール出版部、1982年
- 庄司浅水『浅水文庫コレクション 美しい本の世界』東京エディトリアルセンター、1984年
- 小野二郎『ウィリアム・モリス研究 書物の宇宙　ユートピアの構想 小野二郎著作集1－3』晶文社、1986年
- T. J. コブデン＝サンダスン『この世界を見よ』翻訳：生田耕作、アスタルテ書房、奢灞都館、1987、1991年
- 庄司浅水『本の五千年史　人間とのかかわりの中で』東京書籍、1989年
- A.W. ポラード『書物の余白』翻訳：生田耕作、奢灞都館、1993年
- 片塩二朗『活字に憑かれた男たち』朗文堂、1999年
- 井上嘉瑞、志茂太郎『ローマ字印刷研究：紀田順一郎セレクション』（Honcoレアブックス1）大日本印刷株式会社ICC本部、2000年
- 高岡重蔵『復刻版　欧文活字』印刷学会出版部、2001年
- 高岡重蔵『復刻版　欧文活字 付録　タイポグラフィ習作 1942 My Typography』印刷学会出版部、2004年
- 井上嘉瑞『井上嘉瑞と活版印刷 著述編』印刷学会出版部、2005年
- 井上嘉瑞『井上嘉瑞と活版印刷 作品編』印刷学会出版部、2005年
- 『志茂太郎と蔵書票の世界：日本書票協会の創設者』編集：倉敷ぶんか倶楽部、日本文教出版、2018年
- 佐藤光「寿岳文章とウィリアム・ブレイク研究：日常生活の思想家」『超域文化科学紀要』第24号、東京大学大学院総合文化研究科 超域文化科学専攻、2019年10月
- 『寿岳文章展　領域なき探究：英文学、民芸、和紙研究』編集：関西学院大学博物館、関西学院大学博物館、2023年

谷崎潤一郎

- 谷崎潤一郎『過酸化マンガン水の夢』中央公論社、1956年
- 山中剛史『谷崎潤一郎と書物』秀明大学出版会、2020年

鏑木清方　岩本和三郎

- 尾崎紅葉『金色夜叉繪巻』編画：鏑木清方、春陽堂、1912年
- 鏑木清方『銀砂子』岡倉書房、1934年
- 鏑木清方『築地川』書物展望社、1934年
- 鏑木清方『褪春記』双雅房、1937年
- 鏑木清方『蘆の芽』相模書房、1938年
- 鏑木清方『鏑木清方繪入本　御濠端』双雅房、1938年
- 泉鏡花『薄紅梅』中央公論社、1939年
- 鏑木清方『鏑木清方随筆選集 こしかたの記』双雅房、1941年
- 鏑木清方『鏑木清方随筆選集 四季しのぶ草』双雅房、1941年
- 鏑木清方『清方随筆選集　第一巻 こしかたの記　四季しのぶ草』双雅房、1942年
- 鏑木清方『清方随筆選集　第二巻 東なまり　道中硯』双雅房、1942年
- 鏑木清方『清方随筆選集　第三巻 繪具筥』双雅房、1943年

・鏑木清方『連翹』芸艸堂出版部、1943年
・鏑木清方『柳小紋』畝傍書房、1943年
・鏑木清方『鏑木清方随筆選集
繪具筥』双雅房、1944年
・鏑木清方『こしかたの記』
中央公論美術出版、1961年
・鏑木清方『續 こしかたの記』
中央公論美術出版、1967年
・鏑木清方『紫陽花舎随筆』
六興出版、1978年

堀辰雄
・堀辰雄『美しい村』野田書房、1934年
・堀辰雄『物語の女』山本書店、1934年
・堀辰雄『風立ちぬ』野田書房、1938年
・堀辰雄『燃ゆる頬』新潮社、1939年
・堀辰雄『晩夏』甲鳥書林、1941年
・堀辰雄『堀辰雄全集 第一巻』
新潮社、1954年
・堀辰雄『大和路・信濃路』
人文書院、1954年
・堀辰雄『風立ちぬ 野田書房版
特選名著複刻全集近代文学館』
日本近代文学館、1970年
・堀辰雄『聖家族 江川書店版
特選名著複刻全集近代文学館』
日本近代文学館、1971年

立原道造
・『近代文芸復刻叢刊「四季」
立原道造追悼号』冬至書房、1968年
・立原道造『近代文学館 名著複刻全集
萱草に寄す』日本近代文学館、1969年
・『四季派研究』5 立原道造研究、
編集：山田俊幸、風信社、1975年3月
・立原道造『暁と夕の詩』
麦書房、1982年
・立原道造『萱草に寄す』
麦書房、1983年
・『開館記念特別展
ふるさとの夜に寄す』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、1997年
・『秋期企画展
立原道造と「四季」の詩人たち』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、1997年
・『開館一周年記念特別展：立原道造と
生田勉 建築へのメッセージ』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、1998年
・『「優しき歌」の世界
立原道造と水戸部アサイ
没後六〇年記念特別展』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、1999年
・『没後60年記念京都展
立原道造展「優しき歌」の世界』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、1999年
・立原道造『立原道造作品 復刻版
詩集「さふらん」』編集：宮本則子、
立原道造記念館、2000年
・『立原道造と堀辰雄：往復書簡を
中心として 開館三周年記念特別展』
編集：立原道造記念館研究資料室、
立原道造記念館、2000年
・『立原道造と杉浦明平：往復書簡を
中心として 開館五周年記念特別展』
編集：宮本則子、立原道造記念館、
2002年
・『復刻版「四季」立原道造追悼号』
立原道造記念館、2003年
・宮本則子『復刻版「四季」
立原道造追悼号 刊行覚書』
立原道造記念館、2003年
・立原道造記念館
「立原道造記念館シンボルマーク
『笛を吹く少年（仮称）』について」
http://www.tachihara.jp/fue_1.htm

澤田美喜子 廣瀬千香
・Wikipedia, *Yolande Arsène-Henry*,
https://fr.wikipedia.org/wiki/
Yolande_Ars%C3%A8ne-Henry
・Wikipedia「沢田美喜」https://ja.
wikipedia.org/wiki/%E6%B2%A2%E7%
94%B0%E7%BE%8E%E5%96%9C

恩地孝四郎
・竹久夢二『どんたく』実業之日本社、
1913年
・『書窓』編集：恩地孝四郎、アオイ書房
第1巻第1号 1935年4月
第1巻第2号 1935年5月
第1巻第3号 1935年6月
第1巻第4号 1935年7月
第1巻第5号 1935年8月「夏の特集」
第1巻第6号 1935年9月
「詩歌自選筆蹟集」
第2巻第1号 1935年10月「装本研究」
第2巻第2号 1935年11月
第2巻第4号 1936年1月「児童本特集」
第2巻第5号 1936年3月
「印刷研究特集」
第3巻第3号 1936年8月
「夢二追憶特集」
第4巻第1号 1937年2月「新書批評集」
第5巻第1号 1937年10月
第10巻第6号 1941年1月
「ローマ字印刷研究」
第11巻第2号 1941年3月
「製本之集 全」
第12巻第2号 1941年9月
「ローマ字印刷研究 図集」
・北園克衛『夏の手紙』アオイ書房、
1937年
・式場隆三郎『ビアズレイの生涯と
芸術』建設社、1948年
・萩原朔太郎『精選 名著複刻全集
近代文学館 月に吠える 感情詩社
白日社出版部版』
日本近代文学館、1972年
・『竹久夢二スケッチ帖抄』
編集：恩地孝四郎、未来社、
1984年1月31日

北園克衛・清原悦志
・『現代詩手帖』1966年1－12月号、
思潮社、1966年1－12月
・『思潮』思潮社
No. 1 1970年6月
「シュルレアリスムの彼岸」
No. 2 1970年9月
「シュルレアリスムの異相」
No. 3 1970年12月
「ヌーヴェル・クリティックの暗流」
No. 4 1971年4月
「異形の演劇または
醜悪と瘋狂の燔祭」
No. 6 1972年7月
「G・ド・ネルヴァルと神秘主義」
・マリ＝ジャンヌ・デュリー
『ネルヴァルの神話』
翻訳：篠田知和基、思潮社、1971年
・『日本レタリング年鑑'72』
編集：日本タイポグラフィ協会
グラフィック社、1972年
・北園克衛『白の断片』VOU、1973年
・『文学季刊 牧神』
萩原準一郎、堀切直人、牧神社
第1号 1975年1月
「ゴシック・ロマンス
暗黒小説の系譜」
第2号 1975年5月
「不思議な童話の世界」
第3号 1975年8月「幽霊奇譚」
第4号 1975年10月「海洋冒険小説」
第5号 1976年1月
「ウィリアム・ブレイク
予言と神秘の書」
第6号 1976年7月
「ウィリアム・ブレイク
無垢（イノセンス）の歌」
第7号 1976年11月
「神秘主義について」
第8号 1977年1月
「ノヴァーリス 夜の想像力」
第9号 1977年6月
「崩壊する女らしさの神話」
第10号 1977年9月
「SFファンタジーの世界
ル・グィンの神話と幻想」
第11号 1977年12月
「都市の肖像 幻想市街図」
・谷川俊太郎、大岡信
『エナジー対話・第八号・批評の生理』
エッソ・スタンダード石油
株式会社広報部、1977年9月
・谷川俊太郎、大岡信『批評の生理』
思潮社、1978年
・『VOU』58－160号、
VOU、1957年11月－1978年6月
・P・D・ウスペンスキー『超宇宙論
魂の科学を求めて』翻訳：高橋克巳、
工作舎、1980年
・『日本のライト・ヴァース』書肆山田
1『煖爐棚上陳列品一覧』
編集：谷川俊太郎、1980年
2『動物園の珍しい動物』
編集：金関寿夫、1981年
3『いどの中』
編集：岸田今日子、1981年
4『とひとひ 雨あがり』
編集：浜田義一郎、1981年
・『世界のライト・ヴァース』書肆山田
1『ゆうべ女房をころしてしもうた』
編集・翻訳：柳瀬尚紀、1982年
2『なげきぶし風の墓碑銘』
編集・翻訳：窪田般彌、1981年
3『魔女様御優待乗車賃無料』
編集・翻訳：池内紀、1982年
4『太陽の半分と月の全部と』
編集・翻訳：藤井昇、1982年
5『神様も大あくび』
編集・翻訳：谷川俊太郎、渡邊一考、
1983年
・『北園克衛とVOU』「北園克衛と
VOU」刊行会、1988年
・『アイデア』No. 364
「清原悦志の理 北園克衛の詩と造型」
誠文堂新光社、2014年4月

吉増剛造
・『声ノマ 全身詩人、吉増剛造展』
編集：保坂健二朗ほか、
東京国立近代美術館、2016年

瀧口修造
・滝口修造『余白に書く』
みすず書房、1966年

細谷巖
・細谷巖『ggg Books
世界のグラフィックデザイン 90
細谷巖』ギンザ・グラフィック・
ギャラリー、2009年
・『Hosoya Gan—Beyond G』

監修・評論：矢萩喜從郎、
DNP文化振興財団、2022年

江島任
・『暮しの手帖』
暮しの手帖社
第80号　1965年7月
第89号　1967年5月
第91号　1967年9月
第93号　1968年2月
第94号　1968年4月
・『アートディレクター　江島任
手をつかえ』編集：江島任の本
制作委員会、リトルモア、2016年
・『花森安治の仕事　デザインする手、
編集長の眼』編集：世田谷美術館、
碧南市藤井達吉現代美術館、
高岡市美術館、岩手県立美術館、
読売新聞社、美術館連絡協議会、
2017年

田中一光
・田中一光『田中一光の文字と
デザイン』河出書房新社、1977年
・原弘『原弘　グラフィック・
デザインの源流』平凡社、1985年

横尾忠則
・横尾忠則『横尾忠則全集』講談社、
1971年
・柴田錬三郎、横尾忠則『絵草紙
うろつき夜太』集英社、1975年
・『アイデア』No. 342「横尾忠則196X
60－70年代グラフィック撰集」
誠文堂新光社、2010年8月
・横尾忠則『横尾忠則全装幀集』
パイインターナショナル、2013年
・南雄介、藤井亜紀『GENKYO横尾忠則
A Visual Story　原郷から幻境へ、
そして現況は?』国書刊行会、2021年

杉浦康平
・『パイデイア』第4－10号、竹内書店、
1969年2月、5月、8月、
1970年3月、8月、12月、1971年6月
・塚本邦雄『百句燦燦：現代俳諧頌』
講談社、1974年
・多木浩二、篠原一男、杉浦康平、
磯崎新、倉俣史朗『四人のデザイナー
との対話：多木浩二対談集
キサデコールセミナーシリーズ1』
新建築社、1975年
・『エピステーメー』朝日出版社
創刊準備号　1975年7月
7月号臨時増刊・終刊号　1979年7月
第II期創刊0号　1984年12月
「緊急特集
ミシェル・フーコー　死の閾」
第II期2号　1986年1月
「特集　自己組織化」
・鈴木一誌『知恵蔵裁判全記録』
知恵蔵裁判を読む会、
太田出版、2001年
・杉浦康平『疾風迅雷
杉浦康平雑誌デザインの半世紀』
監修：臼田捷治、DNPグラフィック
デザイン・アーカイブ、2004年
・臼田捷治『杉浦康平のデザイン』
平凡社、2010年
・杉浦康平『杉浦康平・脈動する本：
デザインの手法と哲学』武蔵野美術
大学 美術館・図書館、2011年
・『アイデア』No. 379
「ブックデザイナー鈴木一誌の仕事」
企画・構成：郡淳一郎、長田年伸、
誠文堂新光社、2017年9月
・杉浦康平『本が湧きだす』
工作舎、2022年
・阿部卓也『杉浦康平と写植の時代：
光学技術と日本語のデザイン』
慶應義塾大学出版会、2023年

呂敬人
・『アイデア』No. 327
「現代中国の書籍設計」
誠文堂新光社、2008年3月
・臼田捷治『旋：杉浦康平的設計世界』
翻訳：呂立人、呂敬人、中国、香港：
三聯書店（香港）有限公司、2014年
・方暁風、呂敬人『歴史的“場”
Locus - identified by the history』中国、
北京：中国建筑工業出版社、2016年
・呂敬人『書芸問道：呂敬人書籍設計説』
中国、上海：上海人民美術出版社、
2017年
・呂敬人『敬人書語』中国、
重慶：重慶大学出版社、2018年

戸田ツトム
・『季刊　WAVE』第2号「光を食す」
SPN、1984年4月
・『GS　たのしい知識』Vol. 1
「特集：反ユートピア」
冬樹社、1984年6月
・『GS　たのしい知識』Vol. 6
「特集：トランス・アメリカ／
トランス・アトランティック」
UPU、1987年11月
・安西祐一郎、坂村健『電脳都市感覚』
エヌ・ティ・ティ出版、1989年2月
・『Twilight review』1－4、
1991年7月、9月、1992年1月、3月
・『たて組ヨコ組』第47号、アルシーヴ社、
モリサワ、1996年11月
・戸田ツトム
『D-ZONE　エディトリアルデザイン
1975－1999』青土社、1999年
・「季刊　未来」2016 秋、
未来社、2016年10月
・「季刊　未来」2017 春、
未来社、2017年4月
・『ビジュアルデザイン 1.』
左右社、2019年3月
・『ユリイカ』1月臨時増刊号
総特集　戸田ツトム 1951－2020、
青土社、2020年12月

羽良多平吉
・宮沢賢治『銀河鉄道の夜』
朝日ソノラマ、1985年
・あすなひろし他『宮沢賢治・
漫画館 1』潮出版社、1985年
・『季刊　MOMO』No. 5　新少女読本、
詩の小路、1986年5月
・『連枝の世紀　Under the Canopy
of English』透土社、1990年
・稲垣足穂『一千一秒物語』
透土社、1990年
・林浩平『心のどこにもうたが
消えたときの哀歌』書肆山田、2010年
・『アイデア』No. 346
「羽良多平吉　イエス・アイ・スィー」
誠文堂新光社、2011年4月
・アドルフ・ロース『虚空へ向けて
1897－1900』翻訳：加藤淳、
監修：鈴木了二、中谷礼仁、
編集出版組織体アセテート、2012年

味岡伸太郎
・味岡伸太郎『SHINTARO AJIOKA
1983』1983年
・『The TYPEBANK　現代日本の
タイプフェイス』編集：林隆男、
味岡伸太郎、朗文堂、1985年
・味岡伸太郎
『味岡伸太郎かなファミリー』
リョービイマジクス株式会社、1992年
・『花頌抄』生花：味岡伸太郎、
俳句：星野昌彦、写真：宮田明里、
編集：味岡伸太郎、春夏秋冬叢書、
2007年
・味岡伸太郎『味岡伸太郎書体講座』
春夏秋冬叢書、2018年
・味岡伸太郎、村田眞宏、櫻井拓、
港千尋、拝戸雅彦
『自我と無作為とインスピレーションと
美術と自然と人間の旅と継続』
春夏秋冬叢書、2021年

ヘルムート・シュミット
・*Typografische Monatsblätter Nr. 5, 1986:
helmut schmid und wolfgang weingart
eine korrespondenz entstanden durch
das japanische typografie jahrbuch*,
CHE, Bern: Gewerkschaft Druck
und Papier, 1986
・*Typografische Monatsblätter Nr. 1, 1989:
Typografie Helmut Schmid, Japan*,
CHE, Bern: Gewerkschaft Druck
und Papier, 1989
・『バーゼルへの道』編集：ヘルムート・
シュミット、朗文堂、1997年
・*Typografische Monatsblätter Nr. 1, 2003:
Japanische Typographie und Schweizer
Typographie*, CHE, Bern:
Mediengewerkschaft comedia, 2003
・Fjodor Gejko et al., *Helmut Schmid:
design is attitude / gestaltung ist haltung*,
CHE, Basel: Birkhäuser, 2007
・ヘルムート・シュミット『ggg Books
世界のグラフィックデザイン 119
ヘルムート・シュミット』公益財団
法人DNP文化振興財団、2015年
・ヘルムート・シュミット
『シュミット・タイポグラフィ：
ヘルムート・シュミット作品集』
グラフィック社、2022年

板東孝明
・『日本タイポグラフィ年鑑 1989』
編集：日本タイポグラフィ協会、
年鑑編集委員会、朗文堂、1989年
・『evolution 1』編集：Evolution
Graphics、朗文堂、1990年
・『国際CI年鑑 1990』
編集：Evolution Graphics、
朗文堂、1990年
・『国際CI年鑑 2』
編集：Evolution Graphics、
朗文堂、1992年

西野洋
・『国際タイポグラフィ年鑑 2』
編集：Evolution Graphics、
朗文堂、1993年
・片塩二朗『逍遙　本明朝物語』
朗文堂、1994年
・ハンス・シュモーラ『2人の
タイポグラファ』朗文堂、1994年
・西野洋『“ヘルマン・ツァップの
デザイン哲学”：翻訳テキストにおける
可読性の追求』朗文堂、1996年
・『西野洋　思考と形象』「西野洋
思考と形象」制作委員会、2016年

白井敬尚
・白井敬尚『ggg Books
世界のグラフィックデザイン 124

白井敬尚』公益財団法人
DNP文化振興財団、2017年
・白井敬尚『アイデア』No. 377
「組版造形　パイロット版
Typographic Composition」
誠文堂新光社、2017年
・白井敬尚『ギンザ・グラフィック・
ギャラリー　第362回企画展
組版造形　白井敬尚』公益財団法人
DNP文化振興財団、2017年
・白井敬尚『京都dddギャラリー
第219回企画展「組版造形　白井敬尚」
制作リスト』白井敬尚形成事務所、
2019年
・白井敬尚『排版造型　白井敬尚
从国际风格到古典様式再到idea』
編集：張弥迪、翻訳：劉慶、中国、
長沙：湖南美術出版社、2021年

仲條正義
・仲條正義『ggg Books
世界のグラフィックデザイン15
仲條正義』ギンザ・グラフィック・
ギャラリー、1994年
・仲條正義『花椿ト仲條
Hanatsubaki 1968－2008』
ピエ・ブックス、2009年
・『アイデア』No. 350
「仲條正義デラックス」
誠文堂新光社、2012年1月

服部一成
・服部一成『ggg Books
世界のグラフィックデザイン95
服部一成』ギンザ・グラフィック・
ギャラリー、2010年
・『アイデア』No. 317
「服部一成100ページ」
誠文堂新光社、2006年7月

有山達也
・『ku:nel クウネル』vol. 4－、
編集：岡戸絹枝、マガジンハウス、
2003年11月－
・『アイデア』No. 341
「有山達也の対話」
誠文堂新光社、2010年6月
・有山達也『装幀のなかの絵』
港の人、2011年

和文書籍全般参考文献
・臼田捷治『装幀時代』晶文社、1999年
・臼田捷治『装幀列伝　本を設計する
仕事人たち』平凡社、2004年
・『アイデア』No. 354
「日本オルタナ出版史 1923－1945
ほんとうに美しい本」
構成・文：郡淳一郎、
誠文堂新光社、2012年8月
・『アイデア』No. 367
「日本オルタナ文学誌 1945－1969
戦後・活字・韻律」
構成・文：郡淳一郎、
誠文堂新光社、2014年10月
・『アイデア』No. 368
「日本オルタナ精神譜 1970－1994
否定形のブックデザイン」
構成・文：郡淳一郎、
誠文堂新光社、2015年12月
・『グラフィック文化を築いた13人
「アイデア」デザイナーインタビュー
選集』編集：アイデア編集部、
誠文堂新光社、2014年
・臼田捷治『装幀百十年の系譜　美しい
本の文化誌』Book & Design、2020年
・『日本のブックデザイン一五〇年：
装丁とその時代：別冊太陽
スペシャル』平凡社、2023年

和文書体参考文献
・『印刷』内外出版印刷、1933年
・『印刷事典』編集：日本印刷学会、
大蔵省印刷局、1958年
・『Type Specimen Book』
凸版印刷、1958年
・『活字書体』錦精社、1960年
・『活版のしおり』大日本印刷、1961年
・『和文見本帖　活字および組版見本』
凸版印刷、1960年
・『KOBUNDO TYPE BOOK』
編集：晃文堂、1964年
・藤森善貢『和文活字：
組版・印刷への手引』精興社、1966年
・『活字書体』モトヤ、1967年
・『写真植字』『和文活字』『欧文活字 1
Machine Composing』『欧文活字 2 Hand
Setting』編集：松本八郎、大日本印刷、
1970年、1971年、1971年、1975年
・『写研文字盤見本帳』
編集：写研、1973年
・『理想社印刷所六十年』
「田中末吉」編集：田中昭三、
理想社印刷、1971年初版、1981年再版
「町工場六十年」編集：田中昭三、
理想社印刷、1981年
・『写植NOW 1　基本編　写植見本帳
1982』写研、1982年
・組版工学研究会『写植綜合見本帳
VOL. 10』朗文堂、1985年
・府川充男『組版原論：
タイポグラフィと活字・写植・DTP』
太田出版、1996年
・『本と活字の歴史事典』
編集：印刷史研究会、柏書房、2000年
・『活版工芸活字一覧』編集：小林輝之、
内外文字印刷株式会社、2001年
・『印刷事典』第五版、
編集：日本印刷学会、
印刷朝陽会、2002年
・片塩二朗『秀英体研究』
大日本印刷、2004年
・府川充男『聚珍録』三省堂、2005年
・『アイデア別冊　基本日本語活字集成
OpenType版』構成・組版：向井裕一、
誠文堂新光社、2007年
・『書体見本帖』理想社、2009年
・矢作勝美『明朝活字の美しさ
日本語をあらわす文字言語の歴史』
創元社、2011年
・小泉均『タイポグラフィ・
ハンドブック』研究社、2012年
・『欧文書体デザインの世界』
編集：アイデア編集部、
誠文堂新光社、2015年
・『文字とタイポグラフィの地平』
編集：アイデア編集部、
誠文堂新光社、2015年
・『もじのみほん 2.0　仮名で見分ける
フォントガイド』編集：アイデア編集部、
誠文堂新光社、2016年
・『欣喜堂　活字入門帖2019
和字書体・漢字書体・欧字書体
継承への思索』編集：今田欣一、
今田欣一デザイン室、2019年
・『創業15周年記念　欣喜堂立志編』
編集：今田欣一、今田欣一デザイン室、
2019年　完全版
・小宮山博史『明朝体活字：その起源と
形成』グラフィック社、2020年
・『日本印刷文化史』編集：印刷博物館、
講談社、2020年
・内田明「近代和文活字書体史・活字史
から19世紀印刷文字史・グローバル
活字史へ」『日本デザイン学会誌
デザイン学研究特集号』30巻2号、
日本デザイン学会、2023年11月
・『森川龍文堂製品邦文各種活字書體の
一班』森川龍文堂活版製造所
・『写真植字　No. 45』写研
・『書体』モトヤ商店
・『活字摘要録』モトヤ
・横浜市歴史博物館「小宮山博史文庫
仮名字形一覧」https://www.rekihaku.
city.yokohama.jp/katsuji/jikei/
・大日本印刷株式会社／市谷の杜
本と活字館「秀英体・活版印刷デジタル
ライブラリー」https://www.rekihaku.
city.yokohama.jp/katsuji/jikei/
・内田明「日本語練習虫」
https://uakira.hateblo.jp/
・写研「写研アーカイブ」
https://archive.sha-ken.co.jp/

主要事項

アーツ・アンド・クラフツ　014, 015, 022, 030, 035
アールヌーヴォー　112, 133
ITC　016
アオイ書房　112, 115, 133, 135, 140
アルダス工房　014, 018, 030
インターナショナル・スタイル　062, 067, 113
ヴァルドネガ・エステティック・ライン　022
ヴィクトリア朝　014, 047, 112, 115, 130, 133
ヴェネチアンローマン　018, 030
ウルム造形大学　057, 079, 162
江川書房　125, 130
エンスヘデ活字鋳造所　035, 098
オールドローマン　014, 018, 035
岡倉書房　124
オフィチーナ・ボドニ　022, 028
嘉瑞工房　115
活字父型彫刻師　028, 030, 035
グリッドシステム　016, 057, 067, 072 078, 079, 162, 163, 196
グロリエ・クラブ　030
ケルムスコット・プレス　034
工作舎　162, 163, 169, 180
甲鳥書林　125, 128
思潮社　140, 141, 142
写真植字機　133
シュプレマティスム　042
シュルレアリスム　047, 140, 152
純粋造本　125
書肆山田　140, 141, 152
書物展望社　122, 124
スイス・タイポグラフィ　035, 057, 067, 072, 078, 084, 113, 196, 202, 203, 214
スタンペリア・ヴァルドネガ　022
ステンペル　055
双雅房　122, 124
ダダイズム　047, 112, 152
ダルムシュタット工科大学　094
チャンセリーカーシヴ　028
抽象絵画　042, 133
デ・ステイル　015, 047, 057
ドイツ表現主義　133
トランジショナルローマン　014, 030
ニューウェイヴ・タイポグラフィ　017, 072, 078, 084, 090, 095
野田書房　112, 125, 126
バーゼル工芸学校　016, 067 072, 078, 202
ハーフダイヤモンド・インデンション　018, 030
ハイフン・プレス　017, 035, 098, 106
VOU　079, 133, 138, 140, 146
バウハウス　015, 042, 047, 057, 062, 079, 133
花形装飾　008, 028, 030, 047
ハンギング・インデント　028, 062
風信子叢書　130
プライベートプレス　014, 015, 022, 030, 034, 047, 115, 125
プラスティックポエム　140
フランス・ロココ期　030, 047
ペンギンブックス　062
ベルトールド　053, 057, 070, 072
変体活字廃棄運動　133
ポイントシステム　030, 133
牧神社　140, 141, 144
民藝運動　115
モダンローマン　014, 022, 062, 187
モノタイプ社　015, 018, 022, 028, 034, 035, 062, 098
モノタイプ自動活字鋳造植字機　016, 028, 034
山本書店　125
ライトパブリシティ　153, 222
ライノタイプ社　054, 062, 095
ライノトロン組版機　203
朗文堂　022, 062, 084, 115, 196, 202, 214
ロシア・アヴァンギャルド　042
ロシア構成主義　015, 042, 047, 057, 133

人名

アイヒャー, オトル　079, 083, 084, 162
味岡伸太郎　163, 196
アリッギ, ルドヴィコ・デリ　028, 055
有山達也　113, 224
生田耕作　115
石井茂吉　133
井上嘉瑞　115
岩本和三郎　122, 124
ヴァンダーランス, ルディ　017, 090, 181
ウィルクス, ウォルター　094
ウォード, ビアトリス　035
ウォード, フレデリック　015, 022, 028, 034
エイト・ブイオー（8vo）　017, 072, 078
江川正之　125
江島任　153, 156
エミグレ　017, 090, 181
大泉史世　140, 141, 152
大曲都市　028
小田久郎　140, 141
小野二郎　115
恩地孝四郎　047, 112, 125, 133, 135, 140
ガウディ, フレデリック　015, 030
片塩二朗　196, 214
勝井三雄　006, 113, 141
鏑木清方　112, 122, 124
亀倉雄策　062, 112, 113, 220
カンディンスキー, ワシリー　042
北園克衛　079, 112, 133, 135, 138, 140, 141, 146, 152, 181
北原白秋　112, 133
清原悦志　016, 113, 140, 141, 142, 144, 146, 159, 214
ギル, エリック　015, 030, 034, 035, 106, 112, 115, 118, 214
キンロス, ロビン　017, 035, 078, 098, 104, 106, 214
グリフォ, フランチェスコ　014, 018, 022
クリンペン, ヤン・ファン　015, 034, 035, 098
クレー, パウル　042
クロウエル, ウィム　016, 078, 079
グロピウス, ヴァルター　042
ゲルストナー, カール　016, 067, 070, 113, 214
ケンティ, ハンス　095
河野三男　006, 115, 196, 214
コズマ, ラヨシュ　130
コブデン＝サンダースン, T.J.　115
小村雪岱　112, 124
コロンナ, フランチェスコ　018
ザ・デザイナーズ・リパブリック　090
斎藤昌三　115, 124, 132
サイモン, オリバー　015, 034
坂本篤　124
佐藤敬之輔　214
佐村憲一　153, 156
澤田美喜　132
ジェンソン, ニコラ　014, 018, 028, 030
志茂太郎　112, 115, 133
寿岳文章　112, 115, 116, 118, 125, 133
シュティーガー, ローランド　106
シュミット, ヘルムート　015, 016, 072, 113, 196, 202, 203, 214
シュモラー, ハンス　022
庄司浅水　115, 124, 133
ジョンストン, エドワード　014, 015, 035
白井敬尚　005, 008, 016, 106, 196, 214, 227
菅原孝雄　140, 142
杉浦康平　016, 113, 140, 158, 159, 162, 163, 164, 168, 169, 174, 176, 180, 181
鈴木一誌　113, 162, 163, 164, 168, 180
スメイヤーズ, フレット　017, 098
高岡重蔵　115
高橋正人　140, 141
瀧口修造　152
竹久夢二　112, 133
立原道造　112, 125, 130
田中一光　153, 156
田中恭吉　112
谷崎潤一郎　112, 120, 121, 125

索引は本文中の人名（デザイナー、タイポグラファ、タイプデザイナー、編集者、著者）、書名、書体名の主要なページを記載している。
記載順は、和文表記「あアーんン」、欧文表記（海外書籍原著名）「A–Z」としている。

谷村彰彦　162, 163, 174, 176, 181
チヒョルト, ヤン　015, 016, 017, 022, 042, 047, 049, 053, 054, 055, 062, 090, 095, 106, 196, 202, 203, 214
ツァップ, ヘルマン　024, 214
ツァラ, トリスタン　142
ツヴァルト, ピート　047
塚本昌都　196
津田青楓　133
デュシャン, マルセル　152
ド・オルムツソン・アルセン・アンリー, ヨランダ　132
ドゥース, ブラム・デ　098, 100, 102
戸田ツトム　113, 162, 169, 180, 181, 187
トリィ, ジェフロワ　030, 031
ドレイファス, ジョン　022, 024
トレヴィット, ジョン　022
トンプソン, ブラッドベリー　062, 196
中垣信夫　162, 224
中島浩　152
仲條正義　220, 222, 224
中野幹隆　164, 168, 174
新國誠一　079
新島実　016, 062, 113, 196, 202
西野洋　016, 113, 196, 214
西脇順三郎　152
ニッチェ, エリック　062
ノイブルク, ハンス　016, 057
野田誠三　125
バーク, クリストファー　098
バイヤー, ヘルベルト　015, 042, 047
バウマン・アンド・バウマン　084
萩原朔太郎　112, 125, 130, 152
服部一成　222, 224
林隆男　196
羽良多平吉　113, 152, 169, 180, 181, 187, 191, 192
原弘　112, 113, 220
板東孝明　016, 113, 140, 196, 214
日夏耿之介　140, 144
平野富二　112
ビル, マックス　079
廣瀬千香　132
ファン・ダイク, クリストフェル　035
フールニエ, ピエール・シモン　030, 047
府川充男　181
フライシュマン, ヨハン・ミヒャエル　035
プリンス, エドワード・フィリップ　034
フルティガー, アドリアン　016, 067, 084, 106, 202
ブレイク, ウィリアム　112, 115, 116
ベンボ, ピエトロ　018
ホイットマン, ウォルト　115, 116
細谷巖　153, 155
ボドニ, ジャンバティスタ　022
ホフマン, アルミン　067, 072, 078
ホフリ, ヨースト　098, 104, 106
堀辰雄　112, 125, 126, 128, 130, 152
マーダーシュタイク, ジョヴァンニ　015, 018, 022, 024, 028, 030, 034
マーダーシュタイク, マルチーノ　022
松岡正剛　162, 163, 169, 180
マヌティウス, アルダス　014, 018, 030, 042
マラルメ　078, 106
マレーヴィチ, カジミール　042
ミューラー＝ブロックマン, ヨゼフ　016, 017, 057, 067, 113
村山知義　112
室生犀星　112, 130, 133
室賀清徳　005, 227
メネル, フランシス　015, 034
本木昌造　112
モホイ＝ナジ, ラースロー　015, 042, 043, 047, 062, 090
森澤信夫　133
モリス, ウィリアム　014, 015, 022, 030, 034, 047, 115, 125, 133
モリスン, スタンリー　006, 015, 016, 018, 028, 030, 034, 035, 112, 202
モングッツィ, ブルーノ　084, 089
柳宗悦　112, 115, 116, 118, 125
山本武夫　125
山本太郎　098, 203, 214
横尾忠則　113, 158, 159
吉増剛造　152, 187, 194
四谷シモン　158, 159
ランド, ポール　016, 062, 196
リシツキー, エル　015, 042, 047, 090
リッコ, ズザーナ　017, 090
呂敬人　113, 180
ルーダー, エミール　016, 017, 057, 067, 068, 069, 072, 106, 202
ルッツ, ハンス・ルドルフ　072
ローゼ, リヒャルト・パウル　016, 057
ロジャース, ブルース　015, 028, 030, 031, 034, 202
ワーウィッカー, ジョン　106
ワインガルト, ウォルフガング　016, 072, 078, 090

欧文書体

アーネム　098
アービトゥラリーサンズ　090
アクチデンツ・グロテスク　042, 057, 070, 072
アリッギ　028, 034
アルバータス　034
アレグラ　106
English-bodied Roman No.6　098, 100
ヴィゼンチーノ　028
ヴィゼンツァ　022, 024, 028
エアハルト　034, 098
オールタン　098
オプティマ　214
ガウディ・オールドスタイル　031, 224
キャズロン　115, 124
ギャラモン　022, 030, 031, 034, 043, 055
・Adobe Garamond Pro　222
・ATFギャラモン　030
・Linotype Garamond　054
・Monotype Garamond　094
ギルサン　034, 035
グリフォ　018, 022
ゴールデンコッカレル・タイプ　035
ゴールデン・タイプ　034
コリチアーノ　028
サボン　062, 095, 214
ジョアンナ　035
スペクトラム　035
ゼノ　022
セントール　015, 022, 028, 030, 034
・ニュー・セントール　028
・モノタイプ・セントール　028, 030
タイムズ　180
タイムズ・ニューローマン　028, 034, 180
ダンテ　015, 022, 024, 034
・VALダンテ　022, 024
・モノタイプ・ダンテ　022
チャンセラレスカ・バスタルダ　035
ディド・ウルトラボールド　187
デッドヒストリー　090
トリニテ　098, 102
バスカヴィル　034, 062, 090, 106
・Linotype Baskerville　062
・Mergenthaler Baskerville　062
・Monotype Baskerville　104
・Storm Baskerville　106
パペチュア　034
ファン・ダイク　034, 035, 054, 055
フールニエ　031, 034
フツーラ　138, 140, 141, 146
プランタン　034
ベル　034
ベルトールド・シティ　053
ヘルベチカ　078, 153, 156, 196
・Berthold Helvetica　057
ベンボ　018, 034
ボドニ　049, 053, 155
・ATFボドニ　153
・Berthold Bodoni Antiqua　072
・Bodoni Majuscole, 3　022
・ITCボドニ　180
・ボドニ・チャンセリー　022, 028
ポリフィラス　018, 034
ミセスイーヴス　090
モノタイプ・グロテスク　067, 084
ユニカ　078
ユニヴァース　016, 067, 069, 072, 078, 079, 094, 104, 106, 140, 196, 202
ルテツィア　035
ルナール　098
レキシコン　098, 102
ローティス　079, 084
ロマネ　035
ロムルス　034, 035
ワルバウム　034

和文書体

イワタ・岩田母型製造所
・イワタゴシック　191
・イワタ呉竹　192
・岩田母型ゴシック　158
・岩田母型製造所明朝体A3-B　164
・岩田母型明朝　142, 144, 152, 158, 159, 187, 194
・イワタ明朝　140, 192
・イワタ明朝体オールド　222
・図書印刷型イワタ明朝　191
京都内外出版印刷　125
・京都内外出版印刷明朝　128
錦精社
・錦精社明朝　181
写研・写真植字機研究所　133, 163, 174, 187, 196, 202, 203
・石井中明朝（-OKL）　133, 153, 156, 163, 169, 176, 187
・石井中明朝（-OKS）　174
・石井太明朝（-OKL）　163
・石井細ゴシック（-KL）　196
・石井新細ゴシック（-N）　202
・石井中ゴシック（-KL）　196
・石井中ゴシック（-KS）　169
・石井中丸ゴシック　163
・石井中太ゴシック（-KL）　174, 181, 196, 214
・石井中太ゴシック（-KS）　156
・石井太ゴシック（-KL）　163
・石井太丸ゴシック　163, 176
・岩田新聞明朝（ISNM）　163
・広告見出し用かな　176
・秀英明朝（SHM）　176, 187, 191
・新聞特太明朝　181
・センチュリー・オールドスタイル　156
・タイポス44, 66, 88　202
・ベニス・ライト・フェース　181
・ヘルベチカ・ライト　156
・ヘルベチカ・レギュラー　156
・ユニバース45　196, 202, 214
・ユニバース55　196, 202, 203, 214
・ユニバース65　196
・ユニバース75　202
秀英舎　008, 112
・Pica Lining Roman（The Shueisha

Type Foundry） 132
・秀英9ポイント明朝 116, 122, 125, 126, 130, 132
・秀英五号太字 181
・秀英3号明朝 115, 118, 132
・秀英12ポイント明朝 132
大日本印刷 135, 152, 153, 156
・大日本印刷角ゴシック体 152
・大日本印刷明朝体 135, 152, 156
タイプバンク
・小町 163, 196
・良寛 196
東京築地活版製造所 008, 112
・後期築地明朝 115, 118
・築地9ポイント明朝 126, 132
・築地三号明朝 130
・築地四号明朝体 120, 121
・築地初号明朝 156
・晩期築地五号明朝体 128
凸版印刷 115, 118, 155, 164, 168, 169, 174
・アンチック 164, 168
・ゴシック 164
・明朝体 118, 164, 168
・凸版印刷明朝体新8ポ 181
・凸版印刷明朝体並8ポ 155
フォントワークス
・筑紫明朝R 181
モトヤ
・モトヤ明朝 138, 140, 146, 159, 187
モリサワ 133, 196, 203
・A1明朝 106, 152, 153
・秀英明朝L 152, 224
・太ゴB101 224
リョービ 196, 214
・本明朝M 196, 214
青山進行堂 124
晃文堂明朝（三省堂明朝） 140, 142, 164
精興社書体 220
汉仪书宋一繁 180
汉仪仿宋S 180

欧文書籍

Amores 022, 024, 026, 028
An Essay on Typography 035, 040, 041
An Anthology of American Classics 062, 063
Ausbildung in typografischer Gestaltung 072, 074, 075
Bram de Does: letterontwerper & typograaf 098, 102, 103
Bruce Rogers, Designer of Book 028
Bruno Monguzzi: Cinquant'anni di carta 1961–2011 088, 089
Calligraphic Models of LUDOVICO DEGLI ARRIGHI surnamed VICENTINO, The 028, 029
CHAMP FLEURY 030, 031, 032, 033
Counterpunch 098
CRITO 028
Designing books 098, 104, 105, 106
Ein Tag mit Ronchamp 067, 068
Emigre
#30 090, 091
#38 090, 092, 093
FLEURON, THE 015, 028, 034, 035, 037, 038, 039, 113
foto-auge 047, 049, 050, 051
Grid systems 017, 057, 060, 061
HAFIS 047, 053
HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI 014, 018, 019, 020, 021
In Wort und Bild, GESCHICHTE DER ÜBERMITTLUNGSWEGE 062, 066
INTO PRINT 022, 024, 027
Introduction to Typography 034
klankteksten ? konkrete poëzie visuele teksten 079, 080, 081
KUNSTISMEN, DIE 042, 046
Malerei Fotografie Film 042, 044, 045
Modern typography 098, 099
Mrs Eaves Type Specimen 090, 091
Neue Grafik 016, 057, 058, 059, 067
NEUE TYPOGRAPHIE, DIE 042, 047, 048, 049
Octavo 076, 077, 078
ON TYPE FACES 034, 036
OPERINA, LA 028
PRINTERS ORNAMENTS 028
SCHATZKAMMER DER SCHREIBKUNST 054, 055, 056
Schiff nach Europa 067, 068, 070, 214
Schriftgießen, Das 094, 095
SIEMENS Brand Elements 084, 085, 087
STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR 1919–1923 043
Pierrot of the Minute, The 030, 031
Roemische Carneval 1788, Das 022, 023
Schreibbuch des Vespasiano Amphiareo, Das 054, 055
Steadfast Tin Soldier of Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem, The 098, 100, 101
Thoughts on Design 062, 064, 065
TRATTATELLO IN LAUDE DI DANTE 024, 025
TWO TITANS, Mardersteig & Tschichold 022
TYPEFOUNDRIES IN THE NETHERLANDS 098
Typografie 095, 096, 097
Typografische Monatsblätter 067, 072, 073
Nr. 8/9, 1973 202, 206, 207
Nr. 12, 1976 072, 073
typographic reflections 203
typographie 079, 082, 083
Typographie, Ein Gestaltungslehrbuch 067, 069
Typographische Gestaltung 047, 052, 053
typographische mitteilungen, sonderheft elementare typographie 047
Un Coup de dés 078, 106

和文書籍

『アイデア』 006, 106, 113, 180, 202, 227
No. 337 「かたちをあたえること」 106, 107, 109
『暁と夕の詩』 130
『味岡伸太郎かなシリーズ 小町 良寛』 196, 200, 201
『あたしのあ あなたのあ』 163, 176, 177
『暗中模索中』 158, 159
『陰影礼賛』 120
『印刷雑誌』 115
『美しい村』 112, 125, 126, 127
『絵草紙うろつき夜太』 158
『エピステーメー』 162, 163
臨時増刊号「リゾーム」 164, 167
6+7月号・終刊号 163, 168, 169
第2次0号 181
第2次1号 174, 175
『欧文書体百花事典』 196
『懐袖雅物 蘇州摺扇』 178, 179, 180
『風立ちぬ』 112, 125
『活版略見本』 115
『紙障子』 125
『機械仕掛の神』 158, 160, 161
『季刊GSたのしい知識 Vol.4 戦争機械』 181, 184, 185
『北園克衛とVOU』 140
『吸血妖魅考』 140, 144, 145
『銀花』 163
『ku:nel（クウネル）』 113, 224
『組版原論』 181
『月球儀少年 極美についての一考察』 187, 192, 193
『現代詩手帖』 140, 141
『工藝』 115, 118, 119
『国際CI年鑑』 196
『国際タイポグラフィ年鑑』 196
『子供の國から』 132
『ご飯の島の美味しい話』 224, 225
『サボテン島』 133, 134, 135, 140
『THE I-RO-HA OF JAPAN』 153, 157
『ジェンダー写真論』 222, 223
『四季』 112, 130
『思潮』 140, 142, 143
『島田荘司全集』 181, 186
『じゃぽねずりい』 187, 188, 191
『秀英体研究』 196
『聚珍録 圖説＝近世・近代日本〈文字―印刷〉文化史』 181
『逍遥本明朝物語』 196, 214
『書窓』 112, 115, 133, 140
ローマ字印刷研究 115
ローマ字印刷研究・図集 115
『書物展望』 115, 124, 132
『書物と活字』 214, 218, 219
『白樺』 115
『聖家族』 125
『小夜曲』 112, 133
『全宇宙誌』 158, 163, 169, 170, 173
『褪春記』 124
『タイポグラフィ・トゥデイ』 113, 202, 208, 211, 214
『タイポグラフィックス・ティー』 214
第27号 202, 204, 205
第98号 214, 215
『タイポグラフィの領域』 006, 115, 196
『ダダ・シュルレアリスム』 140, 141
『築地川』 122, 123, 124
『都市の書物』 180
『DRUG 擬場の書物』 180
『どんたく』 112, 133
『夏の手紙』 133, 140
『2角形の詩論 北園克衛エッセイズ』 181, 183
『日本タイポグラフィ年鑑』
1984 196, 197, 199
1985 202, 212, 213
『パイデイア』 162
第5号 164, 165
第11号（終刊号） 164, 166
『VOU』 138, 139
『裸のメモ』 148, 149, 152
『花火の家の入口で』 152, 187, 194, 195
『晩夏』 125, 128, 129
『び』 153, 154, 155
『BLUE』 140, 141, 146, 147
『ブレイクとホヰットマン』 112, 116, 117
『文体練習』 220, 221, 222
『ヘルマン・ツァップのデザイン哲学』 214, 216, 217
『本の美術』 133, 135, 136, 137
『マーキュリー・シティ』 187, 191
『マルセル・デュシャン語録』 150, 151, 152
『ミセス全集 第3巻 美しい品＝用具篇』 153, 156, 157
『盲目物語』 120, 121, 125
『物語の女』 125
『森の書物』 180
『遊』 162, 163, 180
『優雅な生活が最高の復讐である』 180, 181, 182
『流行通信』 222
『萱草に寄す』 130, 131

著者略歴：

白井敬尚（しらい・よしひさ）
グラフィックデザイナー。
1961年、愛知県豊橋市に生まれる。
株式会社グレイス（宮崎利一チーム 1981－87年）、株式会社正方形（清原悦志主宰、1987－98年）を経て、
1998年、白井敬尚形成事務所設立。
ブックデザイン、エディトリアルデザイン、展覧会周知物など、タイポグラフィを軸としたデザインに従事している。

主な仕事：

- 2005年より2015年まで、デザイン誌『アイデア』（誠文堂新光社）のアートディレクションとデザインを務める。
- ヤン・チヒョルト著『書物と活字』朗文堂、1998年
- 組版工学研究会編『欧文書体百花事典』朗文堂、2003年
- 青葉益輝、柏木博、永井一正監修『Exhibitions: graphic messages from Ginza Graphic Gallery & DDD Gallery 1986–2006: 20th anniversary』大日本印刷ICC本部、2007年
- 東京タイプディレクターズクラブ編『Tokyo TDC Vol. 20』DNPアートコミュニケーションズ、2009年
- 山口藍『ほがらほがら』羽鳥書店、2010年
- 『横尾忠則全装幀集』パイ インターナショナル、2013年
- ggg『ヤン・チヒョルト展』DNP文化振興財団、2013年
- 『ヴァチカン教皇庁図書館展』Vol. 1 2002年、同Vol. 2 2015年 印刷博物館、凸版印刷
- ヨゼフ・ミューラー＝ブロックマン、古賀稔章訳『グリッドシステム グラフィックデザインのために』ボーンデジタル、2019年
- ロビン・キンロス著、山本太郎訳『モダン・タイポグラフィ 批判的タイポグラフィ史試論』グラフィック社、2020年
- 山本貴光著、橋本麻里編『世界を変えた書物』小学館、2022年

主な著作：

- 「日本の活字版印刷を支えたアメリカの活字版印刷」『日本の近代活字 本木昌造とその周辺』近代印刷活字文化保存会、2003年
- 「タイポグラフィ 言語造形の規格化と定数化の軌跡」一橋大学大学院言語社会研究科紀要編集委員会 編『言語社会：Gensha（2）』一橋大学大学院言語社会研究科、2008年
- 「活字とグリッド・システム ブックフォーマットの形成」『文字講座』誠文堂新光社、2008年

主な展示：

- 2001年、2011年「Typojanchi: Seoul International Typography Biennale」展（韓国・ソウル）
- 2011年、第673回デザインギャラリー1953企画展「本の知と美の領域 VOL. 1 白井敬尚の仕事」展 日本デザインコミッティー主催。
- 2017年、ギンザ・グラフィック・ギャラリー第362回企画展「組版造形 白井敬尚」。
- 2019年、京都dddギャラリー第219回企画展「組版造形 白井敬尚」。
- 2019年、敬人紙語（中国・北京）にて敬人ブックデザイン研究班（呂敬人主宰）招聘により展示、講座、ワークショップ開催。
- 2021年、中国美術学院、中国国際デザイン博物館（中国・杭州）にて「排版造型 白井敬尚 国際様式から古典様式へ、そしてアイデアへ」開催。
- 2021年、作品集として『排版造型 白井敬尚 国際様式から古典様式へ、そしてアイデアへ』（編集・デザイン：張弥迪 翻訳：劉慶）が湖南美術出版社より刊行。

教育活動：

- 2003－2018年 新宿私塾（主催：朗文堂、片塩二朗）講師。
- 2011年よりミームデザイン学校（主催：中垣デザイン事務所、中垣信夫）講師。
- 京都芸術大学、東洋美術学校、滋賀県立大学、金沢美術工芸大学にて非常勤講師。
- 2003年より武蔵野美術大学造形学部視覚伝達デザイン学科非常勤講師。2012年より同学科教授。

仕様：
225 x 297 mm
丸背上製、糸かがり綴じ

花布：
望月アサヒクロースA6

ジャケット：
マイカレイド・純白
四六判Y目 110kg
〈刷り色〉
マットスミ
村田金箔 Matt Gold No. 111

表紙：
NTラシャ・スノーホワイト
四六Y目 110kg
板紙：N白Sボール#17
〈刷り色〉
OSスーパーブラック

見返し
ミセスB-F・オフホワイト
菊判Y目 76.5kg
〈刷り色〉
Pantone 1365 U
Pantone 4685 U
Pantone 476 U
＊コッカレル スタジオのマーブル紙を参考に再構築

本文：
b7ナチュラル
菊判Y目 59.5kg
〈刷り色〉
OSスーパーブラック
Pantone 172 U
DIC G 286

書体：
Monotype.
たづがね
Thin, Light, Medium
nipponia
NPG クナド
W100, W175
Monotype.
Gill Sans Nova
Light, Light Italic, Book, Book Italic

構成・文・デザイン：
白井敬尚

編集：
室賀清徳
（グラフィック社）

制作：
三橋光太郎
石井隆一郎
（白井敬尚形成事務所）

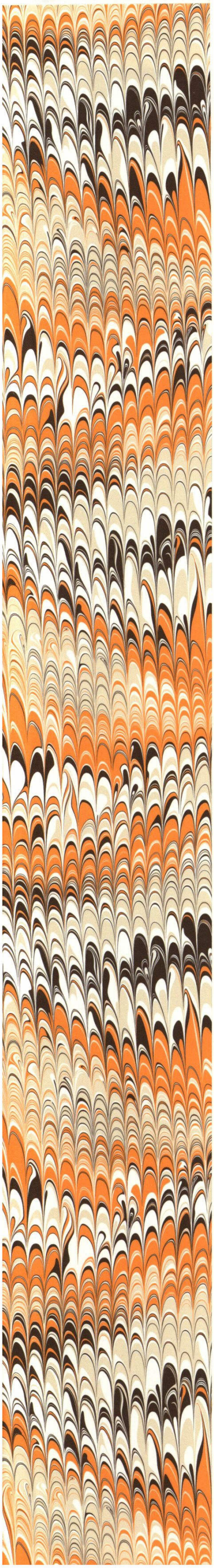
書体分析協力：
内田明

協力：
江川拓未
加藤雄一
郡淳一郎
古賀稔章
尾澤あずさ
今垣知沙子
一瀬貴之
有山達也
中垣信夫
イエン・ライナム
西まどか（アイデア編集部）
許夢蕾

資料提供：
山本太郎
木村雅彦
羽原肅郎
尾澤あずさ
ニコール・シュミット
Baumann & Baumann
呂敬人
張彌迪
西村碧（武蔵野美術大学
美術館・図書館）
橋本スミ子

＊本書における図版は組版、
タイポグラフィについての研究、
批評を目的として著作権法
第32条第1項の定める規定に
従って引用、掲載したものです。

＊図版掲載にあたっては
可能な限り許諾を取りましたが、
一部は連絡先が判明しません
でした。お心当たりの方は
編集部までご連絡ください。



9784766136548

1923072045009

ISBN978-4-7661-3654-8
C3072 ¥4500E

定価：本体4,500円（税別）